Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs bei Winckelmann

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

Von

Curt Müller

aus Crimderode

Tag der mündlichen Prüfung: 19. II. 1936
Tag der Promotion: 28. IV. 1937

1937

Gedruckt bei A. Heine GmbH. / Gräfenhainichen

968

Referenten: Prof. Dr. Julius Petersen

Prof. Dr. Arthur Hübner

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin werden hier nur der I. Teil und der 1. Abschnitt des II. Teiles der Dissertation im Druck vorgelegt. Die gesamte Arbeit wird in erweiterter Form unter dem Titel „Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung" in der Sammlung „Palaestra" des Verlages Mayer & Müller, GmbH., Leipzig, veröffentlicht

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0102

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Teil. Allgemeine Voraussetzungen 5

1. Deutungsmöglichkeiten des Symbols 5
2. Wissenschaftliche Bemühungen um das Symbol . . 6
3. Systematische Grundlegung des Symbols 11

II. Teil. Joh. Joachim Winckelmann 20

1. Das traditionelle Winckelmannbild 20
2. Die italienische Kunsttheorie 24
3. Die französische und englische Kunsttheorie . . . 29
4. Der Platonismus 32
5. Die Begegnung mit Oeser 40
6. Die bedeutungshaltige Kunst (Dresden) 43
   a) Der Ideebegriff in den „Gedanken über die Nachahmung“ 44
   b) Der Allegoriebegriff in den „Gedanken über die Nachahmung“ 50
7. A. R. Mengs und Winckelmann 60
8. Die bedeutungshaltige Kunst (Italien) 66
   a) Der Ideebegriff in der „Geschichte der Kunst des Altertums“ 66
   b) Der „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst“ 77

Einleitung.

Als Goethe in der Mitte der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts im Kunstgespräch mit Schiller und Heinrich Meyer dem Gegenstandsproblem in der bildenden Kunst erneut seine Aufmerksamkeit zuwandte, war er von dem Bestreben geleitet, das Kunstwerk in seinen objektiven und individuell subjektiven Voraussetzungen zu erkennen. Findet das naturwissenschaftliche Forschen Goethes erst von dem Zeitpunkt an eine anhaltende Beruhigung, als er mitteilen kann, dem Geheimnis der pflanzlichen Organisation auf der Spur zu sein, so ist ihm in ähnlicher Weise die Sicherheit ruhiger Kunstdeutung in dem Augenblick gegeben, als durch das Erlebnis des „eminenten Falles“ auf der dritten Schweizer Reise der Anteil gegenständlicher Wirklichkeit und geistig seelischer Einfühlung am Kunstwerk getrennt und zum Bewußtsein gebracht werden kann. Gedanken hierüber, die in der italienischen Abhandlung über die „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ eine erste gelegentliche Aussprache gefunden hatten, kamen in dieser Zeit zu einer erneuten Durchprüfung und Klärung. Ihre Festlegung fanden sie in einem für die „Propyläen“ gedachten Aufsatz, der die Kunstwerke als Gegenstände gattungsmäßig zu ordnen und zu bestimmen sucht. Der ersten Einteilung nach objektiven Kriterien stellt Goethe dort eine solche gegenüber, wo „mehr die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen“ wird. Bei dieser Sicht werden die Gegenstände

entweder bestimmt durch das „Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidiren und sie allenfalls symbolisch machen wird", oder „durch Verstand, Witz, Galanterie", welche allegorische Werke entstehen lassen, die sich dem unmittelbaren Erleben als Kunstwerke verschließen und den Geist des Betrachters in sich selbst zurücktreiben. „Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirect jenes direct bezeichnet[1]." Mit der Verschiedenartigkeit des Zeichencharakters von Symbol und Allegorie wird von Goethe ein charakteristisches Unterscheidungsmerkmal dieser beiden Darstellungsformen herausgehoben[2]. Für ihn liegt sachlich eine klare, begrifflich eindeutige Scheidung vor, die in ihrer historischen Verwurzelung verstanden werden muß. Denn mit der Gegenüberstellung von Symbol und Allegorie treffen wir nicht nur auf das Zentrum von Goethes klassischer Ästhetik, sondern rühren gleichzeitig an eine geistesgeschichtlich bedeutsame Stelle, da hier Gedanken und Anschauungen der vorklassischen Kunstbetrachtung versammelt und zum Quellpunkt lebendiger Nachwirkung vereinigt sind. Die Auseinandersetzung der nachfolgenden romantischen Kunsttheorie mit diesen Grundgedanken des Weimarer Goethe nach der italienischen Reise geht in der Hauptsache über Karl Philipp Moritz, der in Berlin unter den älteren Romantikern Verkünder und Ausleger der neuen Lehre von der organischen, bedeutungshaltigen Kunstgestalt war. Wie die Auseinandersetzung der Romantik mit diesen Problemen erfolgte, kann in der hier vorliegenden Arbeit nicht mehr dargestellt werden und muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

---

[1]) W. A. 47, 93ff.

[2]) Vgl. Weinhandl: Über das aufschließende Symbol, Berlin 1929; R. Scherer: Das Symbolische, Phil. Jb. d. Görresges. 48. Bd., 1935.

Der historische Rahmen ist abgesteckt durch Winckelmann auf der einen und den klassischen Goethe auf der anderen Seite. Bezeichnete Goethe seine Anschauungen von der Kunstgestalt mit den beiden Begriffen Symbol und Allegorie, dann wird es Aufgabe einer historischen Betrachtung sein müssen, diese Begriffe in ihrer Verwendung und Anwendung auf Gegenstände der bildenden Kunst und den durch sie bezeichneten Sachverhalt bei den einzelnen Kunstdenkern vor Goethe zu verfolgen und nach ihren Unterschieden festzustellen. Bei Winckelmann wird deshalb ausführlich sein Allegoriebegriff, der von der Forschung bisher kaum beachtet worden ist, behandelt und gedeutet werden müssen. Und dieses um so mehr als Herder hier anknüpfend unter kritischer Stellungnahme zu Lessing seine symbolisch-metaphysische Anschauung von Kunst und Dichtung entwickelte, deren befruchtende Wirkung auf Um- und Nachwelt bekannt ist. Die Linien, die direkt oder auf Umwegen von Herder zu Goethe führen, müssen, soweit sie für das Verständnis des Symbolbegriffs bedeutsam sind, abschließend betrachtet werden.

Bei einem solchen historischen Überblick muß sorgsam der Anteil des Anregers von dem schöpferischen Gut unterschieden werden. Die Gefahr ideengeschichtlicher Betrachtung, auf den „Einfluß“ vom einen zum andern ein ungerechtfertigtes Gewicht zu legen, hat deshalb dazu veranlaßt, eher die Anregung durch als die Übernahme von Anschauungen und Sichtweisen anzunehmen und jeder individuellen Besonderung durch Darstellung aus den Texten ihr Recht zu geben.

Für die Bestimmung des Goetheschen Symbolbegriffs leisten Weinhandls Arbeiten „Das aufschließende Symbol“ und „Die Metaphysik Goethes“ (Berlin 1932) eine wertvolle Vorarbeit. Besonders im zuletzt genannten Werk sind in sorgsamer Einzeluntersuchung die reichen Zusammenhänge zwischen Philosophie, Natur- und Kunstanschauung aufgedeckt und die Einzigartigkeit

seines lebendigen Philosophierens in Sachen der Kunst durch das Symbolische seines Denkens treffend gekennzeichnet worden. Eine solche systematische Untersuchung verfolgt naturgemäß die Begriffe in der Breite ihrer Wirksamkeit, in ihrem Ausdehnungs- und Anwendungsbereich, läßt aber die genetische Seite, das Werden des Symbolbegriffs außerhalb der Betrachtung. Damit bleiben auch die vor Goethe liegenden Ansätze einer Bestimmung bedeutungshaltiger Kunst in ihrer anregenden Wirkung unbeachtet. Dieser von Weinhandl ausgeschlossenen entwicklungsgeschichtlichen Seite des Symbolphänomens gilt unsere Darstellung; sie will zeigen, daß von Winckelmann her eine kontinuierliche Linie über Lessing und Herder zu Goethe verfolgt werden kann, welche durch das unablässige Bemühen um die Bestimmung gehaltvoller, bedeutungsreicher Kunst gekennzeichnet wird.

Erster Teil.

Allgemeine Voraussetzungen.

1. Deutungsmöglichkeiten des Symbols.

Der historischen Untersuchung über die Stellung der Kunsttheoretiker zum Symbol in der vorklassischen Zeit soll eine kurze Besinnung vorausgeschickt werden, welche Ansätze zu einer Wesensdeutung des Symbols vorhanden sind und welche gültigen Aussagen dabei gefunden wurden. Von zwei Seiten wurde der Versuch einer Wesensbestimmung unternommen. Das Symbol in seinen äußeren Beziehungen zum Transzendenten bot dem Logiker den Ansatzpunkt, auf Gesetzlichkeiten in der Entsprechung von Darstellung und Bedeutung, von Symbol und Symbolisiertem zu schließen. Unter der Einwirkung einer weitreichenden aristotelischen Tradition, die uns bei Lessing unmittelbar beschäftigen soll, sucht dieser Lösungsversuch in der Aufdeckung von „Ähnlichkeiten" und identischen Zügen den Zugang zum Wesen des Symbols [1]). Diesem durch Abstraktion und begriffliche Festlegung gekennzeichneten Bemühen steht der intuitive Lösungsweg gegenüber, der von den romantischen Mythologen seit Creuzer bewußt beschritten wird und den direkten Zugang zu dem im Symbol Gemeinten, zum symbolischen Gehalte sucht [2]). Es liegt in der Natur der Sache, daß auf diesem zweiten Wege, wo der Deuter in der emotionalen Erlebnissphäre, in Gefühl und Ahndung befangen bleibt, ein eigentlich wissenschaftlicher Zugriff unmöglich ist. Denn die Wahrheit des im Symbol Gemeinten wird hier durch ein imaginatives Sein ver-

[1]) Weinhandl: Aufschl. Symbol, S. 19ff.

[2]) Vgl. A. Bäumler: Einleitung zu „Der Mythus von Orient und Occident. Aus den Werken von J. J. Bachofen", München 1926, S. LXXXIX.

deckt. Der Widerstreit zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Vorstellung und Symbolwirklichkeit beherrscht den Deutenden. Es ist ein ungesicherter Vorstoß zum Objekt, der mit immer neuen Deutungen gewagt wird, der als Frage bestehen bleibt, selbst wenn eine Antwort erfolgt ist. Denn die Antwort gibt nur einen Teil des Objekts frei, ist also nicht vollgültig, das In-Frage-Stehen wird nicht abgelöst durch ein Wissen. Die Unerschöpflichkeit des Symbols hat hier ihre Wurzel. Die romantischen Symbolmetaphysiker, die unter Aufnahme Herderscher und Hamannscher Gedanken dem Symbol im Aufbau der religiösen und mythologischen Kunstwelt eine entscheidende Stellung zuerkannten, geben deshalb erlebnisbestimmte Deutungsversuche, welche unter dem Eindruck des existentiellen Reichtums lebendiger Symbolik stehen. Nur gelegentlich finden sich in diesen Deutungen Reflexionen über Wesen und Eigenart des Symbols.

2. Wissenschaftliche Bemühungen um das Symbol.

Es ist deshalb nicht zufällig, daß die mit Volkelt und Friedrich Theodor Vischer beginnende wissenschaftliche Analyse des Symbolbegriffs bei Hegel anknüpft, der in seiner Ästhetik mit historischer Blickrichtung systematisch wichtige Bestimmungen des Symbols festhält. Von seiner Position sieht Hegel die symbolische Kunst als eine überwundene oder eine zu überwindende Stufe im geistigen Entwicklungsgange an. Denn die symbolische Kunst zeigt eine Unangemessenheit von Darstellung und Bedeutung und widerspricht damit der künstlerischen Grundforderung der Schönheit, die nur im harmonischen Gleichmaß von Form und Inhalt erfüllt ist[1]). Dieser klassischen Kunst gegenüber enthält die symbolische eine ungelöste Spannung, deren Sichtbarwerden ein Ungenügen im Betrachter hervorruft. Die Steigerung ins Maßlose, die Verzerrung der natürlichen

[1]) Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1. Halbbd. Phil. Bibl. Bd. 164, S. 113f.

Gestalten, wenn die Idee in ihrer Unendlichkeit den natürlichen Stoff durchdringt, muß abstoßend wirken; „die symbolische oder orientalische Kunst“ ist hierfür beweisendes Zeugnis [1]). Neben dieser ersten steht eine „andre Seite, die beim Symbolischen vorkommt“; sie erscheint, wenn im Ausgang von der natürlichen Gestalt dieser die allgemeine Idee beigelegt wird. Hegel, der bei dieser Art von Symbol vom „Pantheismus des Morgenlandes“ [2]) spricht, steht hier wie so oft eng im Verbande des Geisteslebens seiner Zeit und rührt an eine grundsätzliche Antithese in der Begründung des Symbols, deren zwei Möglichkeiten in Schiller und Goethe ihre Vertreter gefunden haben: die Symbolschöpfung im Ausgang von der Idee oder im Ausgang von der natürlichen Gestalt. Sehen wir bei Hegel ab von dem metaphysischen Aspekt, unter dem seine Lehre vom Symbol steht, dann bleibt der allgemeine Hinweis auf den Begriff der „Unangemessenheit“ von Darstellung und Bedeutung als ein charakteristisches Merkmal jeder Symbolart. Die nachfolgende Ästhetik Vischers und Volkelts nimmt diesen Begriff der Unangemessenheit wieder auf [3]), um damit das „Rätselartige im Symbole“ zu kennzeichnen. Das Bild, der Gegenstand ist reich an Eigenschaften, die für den begrifflich umschlossenen Sinn irrelevant bleiben.

Vischer sieht in dem Tatbestand des Auseinanderklaffens von Erscheinung und Sinngehalt einen konstituierenden Faktor des Symbols überhaupt; unterscheidet sich doch das Bild vom Bildsymbol, daß jenes sich selbst meint, dieses dagegen zwar auch sich, aber darüber hinaus ein anderes. Dabei wird die Erscheinung durch ihren Reichtum an sinnlichen Einzelzügen stets über das symbolisch bezeichnete Ideelle hinausragen und eine vordergründige selbständige Existenz führen. Mit folgerichtiger

[1]) Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 115. [2]) Ebd. S. 116.
[3]) Fr. Th. Vischer: Ausgewählte Werke, hrsg. v. Kappstein, Leipzig, o. J. Teil 8, S. 315; Joh. Volkelt: Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876, S. 8.

Konsequenz wird aus dieser Unangemessenheit eine rationale Theorie des Symbols entwickelt, die sich um das Verhältnis der beiden Symbolhälften, die Möglichkeiten ihrer Verbindung und die Ausdrucksformen des Symbols bemüht. Vischers Bekenntnis, es bei dem Symbol mit einem „gestaltwechselnden Proteus" zu tun zu haben [1]), weist deutlich darauf hin, daß sich diese Erscheinung seinem rationalen Zugriff immer wieder entziehen will. Der Ausgang scheint auf einen einfachen Tatbestand hinzuweisen: „Das Symbol ist bloß äußerliche Verknüpfung von Bild und Inhalt durch einen Vergleichspunkt [2])." Hierbei ist Bild in der speziellen Bedeutung von Sinnbild verstanden. Diese Kennzeichnung des Bildes als Träger eines zunächst unbestimmten Sinnes enthebt das Bild nicht seiner ursprünglichen und eigentlichen Abbildfunktion oder, wenn es ein gegenständliches Symbol ist, seiner Eigenbedeutung als Daseiendes. Weist jedoch das Symbol den Betrachter über sich hinaus (der Anlaß dazu wird meist durch rätselhafte Anzeichen im Symbol selbst oder in seiner Umwelt gegeben sein), dann beginnt nach Vischer das Suchen nach dem „Vergleichspunkt" [2]). Der kombinierende Verstand des Menschen begründet also das Symbol. Denn wie die vorhandenen Symbole (z. B. das Schiff für die christliche Kirche) zeigen, kann ein äußerlich gesehen Fernliegendes für die Wahl des Symbolträgers bestimmend sein, es sind der Künstlichkeit des Symbols keine Grenzen gesetzt. „Die meisten Symbole knüpfen (den Gehalt) mit dem Bilde mehr konventionell als von selbst einleuchtend zusammen [3])." Von Vischers Standpunkt her gesehen verdienen sogar die künstlichen Symbolformen insofern den Vorzug, als sie zur Herausarbeitung des Sinnes umgestaltet und seinen Bedürfnissen angeglichen werden können.

Nach Klärung dieser objektiven Gegebenheiten kommt Vischer zu der eigentlichen Frage an das Symbol: wo

[1]) Vischer: Ausgewählte Werke, S. 312.
[2]) Ebd., S. 313. [3]) Ebd., S. 314.

liegt die Bindung zwischen Bild und Sinn? Das „Band" ist „kein Ding, es ist ein Akt, Akt des verbindenden Geistes"[1]). Dieser kann entweder in der Helle der Bewußtheit oder im dunklen Ahnen den verbindenden Schluß vollziehen und dann die Deutung geben. Vischer unterscheidet drei Hauptarten von Verbindungen, eine dunkel-unfreie, wie wir sie in den Naturreligionen vor uns haben[2]), die „unbewußte im gewissen Sinne doch bewußte Naturbeseelung", welche die Symbolik der Einfühlung schafft[3]), und die verstandesklare Symbolform der Allegorie[4]). Ob die Naturbeseelung im strengen Sinne noch den Symbolformen eingeordnet werden kann, soll zunächst unentschieden bleiben. Wichtig ist, daß Vischer ein Ordnungsprinzip auf die einzelnen Symbolmöglichkeiten folgerichtig anwendet und zu grundsätzlichen Abgrenzungen zu kommen sucht. Die Erweiterung des Symbolbereichs über die von Hegel gemachte Einschränkung kommt aus der Einsicht, daß die symbolische Kunstform nicht auf die Erzeugnisse einer religiös-mythologischen Vorzeit festgelegt werden kann[5]). Auch in der höheren Kunst kann Symbolisches vorliegen. Diese Erweiterung des Symbolbegriffs in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts wird von E. Cassirer zum Zeugnis genommen, um zu erweisen, wie berechtigt es ist, das Symbol zum Zentralbegriff der Philosophie zu machen, womit formal die Einheit des menschlichen Geisteslebens bewahrt werden kann. Folgerichtig wird also gefordert, die begriffsgebundene „mathematische Symbolik" als eine der Möglichkeiten anzuerkennen[6]). Die Unterscheidung innerhalb des Symbolischen soll durch die Trennung verschiedener „Dimensionen der symbolischen Formung" erreicht werden; so wird der Funktion des Ausdrucks, die

[1]) Vischer: Ausgewählte Werke, S. 315.

[2]) Ebd., S. 316ff. [3]) Ebd., S. 323ff. [4]) Ebd., S. 344.

[5]) Die Entfernung von Hegel ist noch nicht in Vischers „Ästhetik" 1846ff. vollzogen; vgl. Bd. 2, S. 416ff. § 426.

[6]) Z. f. Ästh., Bd. 21 (1927), S. 321.

im Durchscheinen des seelischen Innern in der Kunstgestalt wirksam ist, als zweite die der Darstellung, die eine Beziehung, ein Teilmoment des Seins sichtbar macht, und als dritte die der Bedeutung, die im mathematischen Bedeutungszeichen rein vorliegt, nebengeordnet[1]). Mit Recht ist gegenüber der hier vorliegenden Erweiterung des Symbolbegriffs gefragt worden, ob damit noch das Wesen des Symbols im Unterschied zum Zeichen getroffen wird[2]). Denn Cassirers Forderung, die Bedeutungszeichen der Mathematik oder abstrakten Logik auch als Symbole gelten zu lassen, verkennt die charakteristische Eigenart des Symbols, das nicht auf ein anderes, Transzendentes nur äußerlich hinweist, sondern im Sinnlichen des Phänomens schon etwas vom Sinn selbst zur Darstellung oder zum Ausdruck bringt[3]). Es ist kein Streit „terminologischer Art", der hier zum Austrag gebracht wird, sondern die im naiven Sprachgebrauch beim Wort Symbol empfundene Sphäre des Irrationalen gehört zu seinem Wesen, denn symbolischer Ausspruch ist im Unterschied zum direkten des Begriffs nicht auf die reine Bedeutung festzulegen. Die ontisch als Zweischichtigkeit[4]) zu bestimmende Seinsweise des Symbols, wo ein gegenständlich Reales ein geistig Irreales zur Erscheinung bringt, zeigt nicht die konventionelle Zuordnung einer Bedeutung zu einem Zeichen, sondern das aufeinander Geschichtetsein von sinnlichen und geistigen Seinsweisen, die nicht voneinander getrennt werden können. Beim Zeichen ist wie beim Wort der Gehalt in seiner ganzen Bestimmtheit erfaßt, wenn das Verständnis überhaupt möglich geworden ist, beim Symbol dagegen bleibt ein unverstandener Rest, auch wenn im wiederholten Zurückgehen auf die sinn-

[1]) Z. f. Ästh., Bd. 21 (1927), S. 302f. [2]) Ebd., S. 316.

[3]) Cassirer spricht dagegen von Symbolen, die weder Ausdruck noch Darstellung, sondern nur Bedeutung zeigen.

[4]) Für die Mehrschichtigkeit der Seinsweisen vgl. N. Hartmann: Das Problem des geistigen Seins, 1933, S. 360ff.

liche Gestalt neuer Bedeutungsgehalt sichtbar geworden ist. Der Allegorie, die mit dem Zeichen die Bestimmtheit des Gehaltes gemeinsam hat, darf unter den Zeichen eine Sonderstellung zugeschrieben werden, weil bei ihr die Zufälligkeit der Zuordnung durch den Versuch der Darstellung aufgehoben ist. Bei solcher Besinnung gewinnt eine Neuorientierung an Hegel, der, wie wir sahen, von Vischer verlassen wurde, erhöhte Bedeutung. Denn seine Bestimmung des Schönen als das „sinnliche Scheinen der Idee" ergibt bei näherem Zusehen für den Symbolbegriff Goethes einen geistesgeschichtlichen Orientierungspunkt, der an der Grenze gegen die spätere Romantik liegt. Ein eingehender Vergleich hat gezeigt, daß Hegel seinen Symbolbegriff im innigsten Gedankenaustausch mit Creuzer gewonnen hat[1]). Damit ist die Brücke geschlagen zu jener Reihe von mythologischen Symbolikern, die von Zoega über Creuzer, Bachofen zu Nietzsche reicht[2]). Die Entdeckung dieser Zusammenhänge und die neugewonnenen Einsichten in die Symbolwelt der Mystik (Görres) geben einer Untersuchung des Symbolbegriffs in der vorklassischen Zeit wertvolle Richtlinien.

3. Systematische Grundlegung des Symbols.

Von der Wiederentdeckung des Symbols im Bereich des Mythischen und Mystischen muß man bei dem Versuch einer Systematik des Symbols ausgehen. Weinhandls Schrift „Über das aufschließende Symbol" weist in diese Richtung, wenn „von der symbolischen Konstituiertheit der äußeren Welt im Gegensatz zu ihrer positivistischen Interpretation" gehandelt wird. Hier soll ein Überblick über die beiden Seiten der Symbolwelt, die Objekt- und die entsprechende Subjektseite gegeben werden.

Die Erscheinungsweise des Symbols zeigt einige charakteristische Merkmale. Als Realgebilde lebt das Symbol aus dem Boden seiner Herkunft, es bleibt l e b e n s -

[1]) Hoffmeister: Hegel und Creuzer, Dtsch. Vjsschr. VIII, S. 274ff. [2]) Bäumler: Einleitung zu Bachofen, S. XCVI.

bezogen. Der Löwe, die Rose, das Schiff, das Rutenbündel als Symbol bewahren das Qualitative ihres ursprünglichen Daseins, sie gehen nicht in der neuen Seinsform, dem Symbolsein für etwas auf. In diesem ontischen Verhältnis liegt der grundlegende Unterschied von Symbol und Zeichen begründet. Dieses ist nur für ein anderes da, jenes zeigt an, daß außer ihm noch etwas ist, das nicht selbst zur Erscheinung kommen kann (aus zufälligen oder notwendigen Gründen). Auch das künstliche Symbol behält, solange es wirklich Symbol und nicht Zeichen ist, seinen Existenzcharakter. Das geflügelte Rad, gestalt- oder bildmäßig von der Wirklichkeit abgenommen, bleibt Bild des Rades, das rollen kann, bleibt Bild des Flügels, der schlagend fliegen lassen kann, ja auch das Kreuz will und kann zunächst nichts als Kreuz sein, das Sichkreuzen zweier Hölzer oder Linien, die zusammengehören, die im bestimmten Verhältnis zueinanderstehen, die aber niemals parallel zueinander laufen können. Dieser Daseinscharakter verleiht dem Symbol ein eigentümliches Verhältnis zum auffassenden Subjekt, er schafft ihm ein unmittelbares Nahesein gleich den Gegenständen des natürlichen Lebens. Die Gegenwärtigkeit gibt dem Symbol einen Vorzug vor dem Zeichen, das umgekehrt nur auf ein Nichtgegenwärtiges hinweist. Das Zeichen steht für etwas, das Symbol drückt einmal sich selbst darüber hinaus noch ein anderes aus oder stellt es dar. Das ursprüngliche Sichselbstdarstellen bringt Lebensnähe, die ihrerseits eine übersteigerte Künstlichkeit verhindert. Man darf deshalb sagen, daß das Symbol immer auf die einfache Form, auf Schlichtheit hinzielt, zumal Forderungen wie die der Deutlichkeit, der Verstehbarkeit, der Überschaubarkeit in die gleiche Richtung gehen.

Mit diesen Eigenschaften des symbolischen Gegenstandes oder Bildes berühren wir das Wesen des Symbols, das unter die Kategorien des Ausdrucks und der Darstellung gefaßt werden kann. Denn diese beiden Funktionen stellen die wesensbedingte Aufgabe des Sym-

bols dar, ein Transzendentes nahezubringen, zu offenbaren und zu deuten. Es geht nicht an, die Dimension der Bedeutung als eine Sonderfunktion, die ohne die beiden anderen möglich wäre, auszusondern[1]).

Das abstrakte Bedeutungszeichen, das seinen Symbolcharakter verloren hat, unterscheidet sich wegen des Mangels an Darstellungsvermögen von dem wirklichen Symbol. Dieses ist zu allen Zeiten ein Mittel gewesen, über das begrifflich Faßbare in den Erscheinungen hinauszugreifen, um das Irrationale in das Bewußtsein des Menschen hineinzunehmen. Die Entscheidung liegt dann bei dem Symbolbetrachter, ob er die Bedeutung: den Gedanken oder die Idee, isolierend herausheben und nur an die Wahrheit denken will, die durch das sinnliche Element zwar nur getrübt erscheint[2]), oder ob er mit Goethe, Schelling u. a. sich an der Darstellung genügen läßt, in und mit der die Bedeutung sichtbar, spürbar, ahnbar wird.

Eine Bedeutung wird rein, d. h. in letzter Klarheit nur in Gedanken erfaßt, deren adäquates Mittel der Begriff ist. Wird ein Begriff anschaulich gemacht, dann kann ihm entweder assoziativ ein abstraktes Zeichen oder ein anschauliches Bild zugeordnet werden in Form einer allegorischen Darstellung. Denn die Allegorie ist im Grunde ein Zeichen, welches nur äußerlich seinen rationalen Charakter unter einer lebensechten Form verbergen kann. In der geschichtlichen Entwicklung tritt deshalb in Epochen eines intellektualistischen Einbruchs die Allegorie in den Vordergrund der künstlerischen Gestaltung, ein Vorgang, den die Ablösung der metaphysisch tiefen Symbolik am Ende des Mittelalters durch die Allegorie besonders deutlich zeigt[3]). Der Nachglanz

[1]) Cassirer in Z. f. Ästh., Bd. 21 (1927), S. 303.

[2]) Hegel: Philosophie der Kunst (Phil. Bibl. Bd. 164), S. 162ff.

[3]) Vgl. Huizinga: Herbst des Mittelalters, München 1928, S. 291ff.; beiläufig Vossler: Symbolische Denkart und Dichtung im Mittelalter und heute. Corona IV, S. 488.

dieser spätmittelalterlichen Allegorie mit ihrem unübertrefflichen Reichtum an Gestalten und den vielfältigen Bezügen auf die Umwelt, der lebendigen Wirksamkeit im Denk- und Gefühlsbereich der religiös und künstlerisch gestimmten Menschen gibt einen fernen Begriff von der Lebenskraft echter Symbolik. An Herders pantheistischem Grundgefühl wird deutlich werden, in welcher innigen Abhängigkeit das Symbol vom religiösen Urerleben des einfachen Menschen steht. Das Gefühl für das Hintergründige in jeder Erscheinung, das Bewußtsein, daß ein Naturgebilde sich nicht in der Darstellung seiner selbst erschöpfen kann, ist die natürliche Grundlage jeder Symbolik. Der Zusammenfall oder besser die Gleichzeitigkeit des Ausdrucks seiner selbst und eines andern, der Darstellung seines Wesens und eines höheren Seins ist die Eigenart des Symbols [1]).

Die Doppelaufgabe sich selbst und ein anderes zu offenbaren, erfüllt das Symbol durch einen mehrschichtigen Aufbau seiner Gestalt. Wenn wir beim Symbol eine vordergründige Erscheinungs- von einer verborgenen Bedeutungswelt unterscheiden, so ist damit nur die einfache, offenliegende Doppelheit eines jeden Symbols bezeichnet. Jedem Teile dieser Zweiheit kommt jedoch eine eigene Gliederung zu. Das, was zur Erscheinung kommt und als ein Ansichsein erkannt wird, ist ein Realgebilde materieller Natur. Dieses Objekt erscheint in einer von Menschenhand oder Natur geordneten Gestalt und ragt damit schon über sein sinnlich reales Ansich in die Welt des Geistes hinein. Die Form ist gebunden an das Material des real Existenten, erscheint als Grenze einer

[1]) Gegen diese Festlegung mit Hinweis auf die historische Entwicklung des Begriffs anzugehen (Cassirer, Z. Ästh., Bd. 21 [1927], S. 321f.), ist abwegig, weil damit der Streit um das Symbol ins Terminologische verschoben wird und das Bemühen um die Wesenserkenntnis vernachlässigt bleibt. Im übrigen wird man Vischer nicht als Zeugen aufrufen können, da dieser sich auf seine Weise um die Eingrenzung des Symbols mehrfach bemüht hat.

abgesonderten, in sich ruhenden Einheit. Begrenzung und Zusammenfassung sind jedoch nur Teilmomente einer großen Gesamtfunktion, die jede Form als Ausfluß einer wirksamen Kraft, sei es eines menschlichen Willens oder einer unbewußten Energie, zu erfüllen hat: Ausdruck oder Darstellung der wirkenden Kräfte zu sein. Damit enthüllt sich die Form als die verbindende Klammer zwischen dem Ansichsein des Dings und dem für den Betrachter erkennbar werdenden Gehalt, der im Erkennen seinen Seinsmodus findet. Denn die Sinngehalte des Geistes und der Seele haben nicht zum realen Dasein gefunden, sondern nur die Form, die an dem Realgebilde Wirklichkeit wurde, erhält sich unabhängig vom schaffenden Geiste und unabhängig vom aufnehmenden Betrachter. Diese Irrealität des „objektivierten Geistes" dürfte der Realgrund für die seit Herder oftmals vertretene Ansicht gewesen sein, daß jeder ausdrucksbetonten sinnlichen Gestalt Symbolcharakter zugesprochen werden müsse. Denn ein Irreales komme mit ihr zur sinnlichen Erscheinung, ohne dabei selbst wirklich zu werden. Da hier im Grunde nur ein einfaches Entsprechungsverhältnis von innen und außen vorliegt und zwar so, daß der Gehalt in irgendeiner Weise am Gegenstand zum Ausdruck kommt, dürfen wir jedoch hier nicht von Symbol sprechen [1]).

Erst wenn zu den beiden genannten Vordergrundsschichten eine dritte Bedeutungsdimension hinzutritt, wird ein Realgegenstand Symbol für ein Transzendentes. Dieser zweite Gehalt ist gleich dem ersten auf Frage und Anerkennung eines Subjekts, für das er ist, angewiesen und besitzt kein Ansichsein von objektiver Gültigkeit. Doch zeigt er zum Unterschied eine Bezogenheit auf zwei Bereiche, auf das betrachtende Subjekt und auf ein Jenseitiges, was nicht selbst zur Erscheinung kommen

[1]) Vgl. dazu Pongs' Bespr. v. Fricke: Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Dichtung und Volkstum, Bd. 35, S. 116f.

kann. Beim Kunstwerk hat eine völlige Objektivation geistiger und seelischer Gehalte stattgefunden, wenn diese vom Aufnehmenden wiedererkannt werden können; demgegenüber ist beim Symbolgehalt immer nur ein erster Schritt zur Objektivation erfolgt. Repräsentativ tritt für den Symbolgehalt ein Bild, ein Zeichen, ein Ding an die Stelle, das nur hinweisen aber nicht enthüllen, das nur versprechen, aber nicht erfüllen kann. Das Symbol als Erscheinung tritt meist auf als Abbild oder Nachgestalt einer gegebenen Naturerscheinung, die aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgenommen, durch zweckbestimmte Abwandlung ihrer Formen, durch Kombination mit einer zweiten, durch künstliche Zutaten oder durch Hineinstellen in eine ausgewählte Umwelt die notwendige Zubereitung für das Symbolsein erfahren hat. Fehlt diese Veränderung gegenüber der natürlichen Daseinswelt, dann kommt es aus Mangel an charakteristischen Merkmalen nicht zur entscheidenden Sinnfestlegung, durch welche das Symbol erst konstituiert wird. Es handelt sich bei der Symbolbegegnung nicht nur um einen subjektiven Akt von Sinngebung und Sinnfindung, sondern ein objektives Merkmal lenkt weckend den Blick über die vordergründige Erscheinungswelt hinaus auf eine zweite eigentliche Welt der Bedeutung. Mit diesem anregenden, fragenden Zug taucht im Symbol eine neue Seinsschicht auf, die sich zwar vollständiger Aufschließung im Sinne begrifflicher Eindeutigkeit entzieht, die aber dem Eingeweihten, dem Begnadeten im intuitiven Erkennen gewiß werden kann.

Auf die Wichtigkeit des Zusammenhanges mit der Umwelt muß noch besonders hingewiesen werden. In vielen Fällen höchster Symbolik gibt erst der Existenzbereich, in dem das Symbol steht, den tragenden Untergrund ab und schafft die Vorbedingung für eine Deutung; das Bemühen Bachofens um eine Auflösung der Gräbersymbolik der Alten darf für diese Zusammenhänge beispielhaft herangezogen werden. Es zeigt sich dabei, daß der

Umkreis des Symbols bei innerer Konsequenz einen ähnlichen organischen Zusammenhang aufweist, wie er in der Natur vorgebildet ist. Erkennt der Betrachter diese Welt des Symbols in ihrer Struktur, dann bekommt er das für die Deutung notwendige Verhältnis zum Objektganzen. Denn das Symbol lebt von den Bezügen, die es mit den Gegenständen seiner Welt verbinden. Aus diesem Zusammenhang erwächst ein ganz bestimmter Geltungsanspruch, der im religiösen und mythischen Bereich auf übersinnlich Transzendentes geht, der immer die Offenbarung irrationaler Wahrheiten behauptet.

Das Symbol wird jedoch von seiner Umgebung nicht nur getragen, sondern diese ist selbst an der Symbolerschließung insofern beteiligt, als sie die Stimmung im Subjekt auslöst, die auf die Begegnung mit dem Symbol vorbereitet. Goethe ist es, der auf die Gefühlsregungen beim Deuten symbolischer Gegenstände aufmerksam macht und ein „Mitstimmen ins Ganze", d. h. ein zuständliches Verändertwerden für den Betrachter fordert. Noch einmal muß hier hervorgehoben werden, daß der Gegenstand und seine Daseinswelt die vorausgehende und bestimmende Seite der Begegnung ausmachen, deren wirkende Kraft ins Bewußtsein gebracht den Beschauer in ihren Bann zieht. Der Symbolwirkung kommt danach ein sammelndes, einigendes Vermögen zu, die den Menschen hineindrängen kann in ein kosmisches Alleinsgefühl, in einen mystischen Geisteszusammenhang oder in eine bewußt und klar erlebte Gemeinschaft mit natürlichen Kräftebindungen. Auf den Charakter dieser gemeinschaftsgestaltenden Wirkung wurde neuerdings besonders hingewiesen und betont, daß die Ausdruckskraft des Symbols im Unterschied zum wertefreien, ausdruckslosen Zeichen die Bindung aufs stärkste fördert. Träger des Symbolischen ist der Gemeinschaftswille [1]). Es wird

[1]) Scherer: Das Symbolische. Phil. Jb. d. Görresges. 48. Bd., 1935, S. 214f., 224ff., 238, 250, 253.

die Aufgabe sein, die Symbolanschauung der vorklassischen Kunsttheoretiker auf die Einsicht in den Gemeinschaftsbezug des Symbols zu befragen, um von hier aus die Echtheit ihres Symboldenkens zu prüfen.

Die gemeinschaftsbindende Kraft des Symbols ist ein Zug des umgreifenden Beziehungsganzen, das Subjekt und Objekt umschließt. Haben wir bisher den Anteil des Objekts an diesem Zusammenhang gesondert betrachtet, so bleibt als Aufgabe, ergänzend die Teilnahme des Subjekts nach Form und Inhalt zu bestimmen. Die Beziehung zwischen beiden Seiten ist eine unmittelbare und geordnete. Unmittelbar ist sie, weil die Nähe des Symbols nur den direkten Bezug gestattet, und geordnet ist sie, weil die Aufschließung des Bedeutungsgehalts ein Sicheinstellen auf die Welt des Symbols erfordert, womit eine sachbestimmte Ordnung verbunden ist. Das Eingehen auf den Symbolgehalt wird von diesen äußeren Voraussetzungen aus nur richtungsmäßig bestimmt.

Über diese formalen Gründe hinaus ist das unmittelbare Eingehen auf den Symbolgehalt wesensmäßig bedingt. Denn das im Symbol Gemeinte findet nur durch das Symbol seinen ursprünglichen und eigentlichen Ausdruck und kann nicht in die Form der Sprache oder einer anderen klareren Ausdrucksweise übertragen werden. Die Irrationalität des Symbols zwingt deshalb den Deutenden, dem es um die Erschließung ernst ist, direkt aus dem Symbol zu schöpfen.

Der eigentliche Vollzug bleibt einem Akt des Subjekts vorbehalten, das Symbol in seiner Wirklichkeit zu fassen, sich seiner Wirkung zu öffnen und den Durchstoß zum Sinngehalt zu versuchen. Gleich dem Schaffensvorgang, der als Sinngebung im aktiv setzenden oder als Sinnfindung im passiv nehmenden Verhalten möglich ist, ist die Deutung ebenfalls auf zweifachem Wege zu gewinnen, wenn entweder durch Lösung setzendes Eindringen der Gehalt erprobt, erschlossen, erhellt wird, oder wenn durch abwartendes Beschauen, Sichversenken,

Sichöffnen das Ahndungsvermögen, die Kraft der Intuition zur Aufnahme frei gemacht und gelöst wird.

Aus der reichen Psychologie des Symbols sollen hier nur einige Gesichtspunkte herausgehoben werden. Der dem Symbol gegenübertretende Beschauer wird den irrationalen Momenten ein Gefühl von festbestimmter Eigenart entgegensetzen müssen. Die Unmöglichkeit einer rein begrifflichen Erfassung des Bedeutungsgehalts zwingt dazu, durch Einschaltung des subjektiven Gefühlsvermögens in den zum Transzendenten hinweisenden Bereich einzudringen, über das begrifflich Eindeutige hinauszugreifen. Die Einsicht in den Symbolzusammenhang könnte leicht zu der Folgerung führen, grundsätzlich das Symbol als Ausdruck des bewußten oder unbewußten Seelenlebens zu verstehen. Dieser rein psychologische Deutungsversuch wird jedoch nur möglich durch Vernachlässigung aller Faktoren, die auf eine Objektgebundenheit des Symbols hinweisen. Zugleich ist mit dieser Einschränkung ein Aufgeben übersinnlicher Bezugsmöglichkeiten verbunden, womit eine Abschließung von der tiefsten Symbolik des Metaphysisch-Transzendenten vollzogen wird.

Goethe, der das Verhältnis von Symbol und Allegorie auf das Gegensatzpaar: Idee und Begriff zurückbezieht, ist für den historischen Teil unserer Untersuchung der Zielpunkt, auf den die geschichtliche Übersicht ausgerichtet ist. Wenn auch seine Maßstäbe nicht als absolut hingenommen werden können, so bleibt doch die Betrachtung an einige der grundsätzlichen Erkenntnisse gebunden, die sein Denken über das Symbol gefunden hat. Seine klare Abgrenzung des Rationalen vom Irrationalen ein Hinweis auf die Gebundenheit des Symbols an die Welt der Erscheinungen, auf den Anteil des Gefühls an der Aufschließung der Bedeutung sind bleibende Kriterien für jede Symboltheorie.

Zweiter Teil.

Johann Joachim Winckelmann.

1. Das traditionelle Winckelmannbild.

Justi hat bei Betrachtung des „Trattato preliminare", jener einleitenden Abhandlung zu den „Monumenti inediti" von 1767, die hier besiegelte Abkehr von einer transzendenten Begründung des Schönen als eine der interessantesten Tatsachen in Winckelmanns Kunstdenken bezeichnet und festgestellt, daß bei ihm „von Jahr zu Jahr ein wahrnehmbares Steigen der Schale des Idealismus und Sinken derjenigen der Natur" zu bemerken sei[1]). Diese Beobachtung führt uns mitten in das Problem von Winckelmanns Verhältnis zum Idealismus platonischer, resp. neuplatonischer Prägung. Wenn man die Sätze aus der Kunstgeschichte, die vom Wesen der Schönheit handeln[2]), heranzieht, muß scheinbar die Frage unbedingt im Sinne des Idealismus beantwortet werden, zumal da Winckelmann ein Gespräch über das Schöne nach dem Vorbild des „Phaidros" geplant und die Aufgabe dieses Vorhabens sehr bedauert hat[3]). Man kann aber auch aus der Tatsache der Nichtausführung dahin schließen, daß Winckelmann hier an Grenzen seines Schönheitsdenkens gelangt war, die er nicht überschreiten konnte. Der Wert der Erfahrung, auf die er sich immer wieder berufen mußte, wenn es galt, seine neuen Einsichten in das Wesen der Kunstschönheit zum Ausdruck zu bringen, stand ihm so hoch, daß er im Lauf seines Lebens stärker und stärker die Abneigung gegen spekulatives Hinausdenken über die empirische Welt in

[1]) Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1923. III, 223.
[2]) Wi. W. IV, 32ff.
[3]) Wi. W. III, XV; vgl. auch Eiselein XII, XLIIIf.

sich wachsen fühlte. Ohne Berücksichtigung dieser Wesensanlage Winckelmanns, welche den geistigen Strömungen seines Jahrhunderts entsprach[1]), ist die Frage nach der Art seines Idealismus nicht zu beantworten. Obgleich auch heute noch die große Biographie Justis die beste Einführung in den Gesamtkomplex Winckelmann bringt, so läßt dieser bei seiner Art des breiten Zitierens und Umschreibens die konkreten Tatsachen oft verschwimmen, vorhandene Widersprüche und Entwicklungsrichtungen in Winckelmanns Kunstanschauung in den Hintergrund treten und nur gelegentlich mit kurzen Hinweisen die Änderungen seines Denkens im Gefolge neuer Kunsterfahrungen sichtbar werden. Bei dieser Art der Behandlung muß notwendig eine so kompliziert gelagerte Frage wie die nach den platonischen Bestandteilen eines realistischen Kunstdenkers im Grunde ungelöst bleiben, auch wenn durch wiederholte Hinweise auf die äußerlichen Beziehungen zur platonischen Literatur die Tatsache ernsthaften Ringens mit dem platonischen Idealismus erwiesen wird[2]). Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung kann nur durch eine von Justi nicht gegebene Analyse des Ideebegriffs Winckelmanns gezeigt werden. Jeder Versuch durch lose Auswahl einiger Textstellen ein harmonisch abgerundetes Bild von Winckelmanns Kunstanschauung zu entwerfen, wird wegen seiner inneren Unwahrheit am Wesen der Sache vorbeigehen müssen; ein neuplatonisches Schönheitsbild, wie es Cassirer mit scheinbar reichlichem Beweismaterial vor uns hinzuzaubern weiß[3]), kann nur zustande kommen, wenn man den anderen Winckelmann in seiner griechischen Kunstwelt allein läßt.

---

[1]) Das Zeitbedingte an Winckelmann wird meist nicht genügend beachtet. [2]) Justi, II, 76ff.; III, 181f., 221ff.

[3]) Cassirer: Freiheit und Form, S. 200ff.; vgl. auch Koch: Goethe und Plotin, S. 152f., der jedoch die notwendigen Vorbehalte anmeldet und besonders auf die Bedeutung Winckelmanns für die Ausbildung des Organismusbegriffs hinweist.

Die Aufgabe begrifflicher Klärung gewinnt über ihre sachliche Zielsetzung hinaus noch einen weiteren Sinn, weil damit die Frage nach der inneren Entwicklung Winckelmanns um einige Schritte ihrer Beantwortung nähergebracht werden kann, weil damit für die Auflösung des allzu „klassischen" Winckelmannbildes Materialien geliefert werden können.

Die Frage nach dem Bedeutungsgehalt der Kunst, nach ihrer Symbolhaftigkeit, für welche die Bestimmung des Ideebegriffs eine notwendige Vorstufe ist, führt mitten hinein in die Probleme der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Um den Begriff der „Nachahmung", mit der das Wesen der Kunsttätigkeit bezeichnet zu sein schien, ging nach dem Vorbild der Franzosen ein Streit, der die seit Plato und Aristoteles bestehende Grundfrage nach dem Wesen der Kunst, ob sie Schein oder Wahrheit sei, fortführte. Der gegenstandsoffenen Haltung, welche vom Objekt her die Klärung idealer Kunstgestaltung suchte [1]), steht jener neuplatonische Versuch gegenüber, den Künstler mit einer Ideenschau zu begaben und damit vom Subjekt her den Weg zum idealen Kunstwerk zu erschließen [2]). Die geschichtliche Wandlung des Begriffs der Idee im Kunstdenken vor Winckelmann hat eine bei Plato beginnende über die Theoretiker der Renaissance bis zur klassizistischen italienischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts reichende geistvolle monographische Behandlung gefunden [3]). Im Anschluß daran wird die Stellung Winckelmanns zu den Fragen der Kunstmetaphysik klargestellt werden können. Die damit verbundene Festlegung der geistesgeschichtlichen Rolle Winckelmanns macht es notwendig, nach dem Recht der bisherigen Auffassung und Kennzeichnung zu fragen, die ihn entweder als Ästhetiker für ein neuplatonisch orientiertes Weltbild

[1]) Idealisierung durch reinigende Auswahl.

[2]) Besonders Bäumler hat in seiner Geschichte der Ästhetik das Neben- und Gegeneinander der beiden Betrachtungsweisen herausgestellt.

[3]) Panofsky: Idea, Berlin 1924.

in Anspruch nahm [1]) oder den Geschichtsschreiber als „großen Realisten“ und als den Verkünder der ersten konkret historischen Kunstbetrachtung feierte [2]). Wenn dabei auch immer auf die Kompliziertheit und Vielschichtigkeit von Winckelmanns Grundanschauung hingewiesen wurde, so kann doch erst mit dem Versuch einer systematischen Durchdringung eine wesensgerechte Behandlung und eine geschichtlich zuverlässige Einordnung in den geistes- und problemgeschichtlichen Ablauf erreicht werden. Die Festlegung der Einflußsphäre italienischen, französischen und englischen Kunstdenkens, bei Justi nur allgemein angedeutet, ist neuerdings für die Dresdner Schriften in übersichtlicher Weise und mit vorbildlicher Gründlichkeit durchgeführt worden [3]). In gleicher Weise will auch die folgende Untersuchung nur ein Teilgebiet herausgreifen und die Stellung Winckelmanns zu den zahlreich an ihn herantretenden neuplatonischen Schönheitsauffassungen klären, um damit seinen Ideebegriff und seine Stellung zu dem Problem: Erscheinung — Idee, beider Zusammentreffen im idealen eigenständigen Kunstwerk kennenzulernen. Die Klärung dieser Frage wird dann den Einfluß und die Bedeutsamkeit Winckelmanns für Goethes Kunstanschauung und seinen metaphysischen Symbolbegriff abschätzen lassen.

Überblicken wir den Stand der Forschung, so hatte Justi als erster die umfangreiche Exzerptensammlung Winckelmanns aus der kunsttheoretischen, philosophischen, historischen und poetischen Literatur [4]) durchgearbeitet und für die Kunsttheorie auf die eingehende Beschäftigung mit Félibien und Jonathan Richardson

[1]) Vgl. S. 21 Anm. 3.

[2]) Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 104ff.; ders. Ästhetik, S. 91ff. H. von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 370ff.

[3]) Baumecker: Winckelmann in seinen Dresdner Schriften, Berlin 1933; vgl. auch Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker, 1921, I, 51ff. Schlosser: Kunstliteratur, 1924, S. 458.

[4]) Tibal: Inventaire d. manuscripts de Winckelmann, Paris 1911.

hingewiesen [1]). Mit Recht setzt deshalb Baumecker an diesem Punkt ein, um den Nachweis der inneren Abhängigkeit Winckelmanns von den herrschenden Grundsätzen des französischen Klassizismus für die Dresdner Zeit zu erbringen. Es zeigt sich dabei, daß in der Frühzeit die bei Winckelmann auftauchenden traditionellen Kunstbegriffe und Kunstmaximen aus den französischen und englischen Theoretikern erklärt werden können. Deshalb kommt Baumecker zu der durch mangelnde Exzerpte noch gestützten Ansicht, daß die „italienische Kunsttheorie auf Winckelmann sehr wenig Einfluß gehabt zu haben" scheint [2]), stellt sich also zu der weithin herrschenden Annahme der Kunstliteratur, die in Winckelmann einen Fortsetzer und Weiterbildner der Thesen Belloris sieht [3]), in Gegensatz, ohne allerdings die Übereinstimmung der beiden in vielen Punkten ihres Schönheitssystems zu übersehen [4]). Beachtet man aber, daß Winckelmann „charakteristischerweise seine Geschichte der Kunst des Altertums als ein Lehrgebäude bezeichnet", so darf man folgern, daß sie „auch aus dem Geist der italienischen Theorie des Klassizismus", in dem sein Freund und Helfer A. R. Mengs lebte, geboren ist [5]). Eine Entscheidung über das hier obwaltende Verhältnis der italienischen Kunstsystematik zu der deutschen dynamisch historischen Sicht eines von Wachstum und Fall bestimmten Kunstorganismus oder persönlich gesehen, das Verhältnis Belloris zu Winckelmann wird bei dem Mangel direkter Zeugnisse nur aus dem Vergleich der beiden Denker zu treffen sein.

2. Die italienische Kunsttheorie.

Die Bekanntschaft Winckelmanns mit Belloris Schriften ist für die voritalienische Zeit durch Exzerpte [6])

[1]) Justi, I, 319. [2]) Baumecker, S. 12.
[3]) Waetzoldt, S. 502; Schlosser, S. 458; Panofsky, S. 114; Heidrich: Beiträge zur Kunstgeschichte, 1917, S. 33.
[4]) Baumecker, S. 44f. [5]) Schlosser, S. 459. [6]) Tibal, S. 107.

und Anmerkungen in der Schrift von der Nachahmung gesichert[1]). Der von uns angestrebte Vergleich der Gedanken des antiquario di Roma im 17. Jahrhundert[2]) mit denen „des Oberaufsehers aller Altertümer in und um Rom" seit 1763[3]) erfordert zuerst eine Darstellung der Ideeauffassung Belloris, die in zusammengefaßter Form in der Einleitung seines großen Vitenwerkes von 1672 überliefert ist[4]). Diese ursprüngliche Akademierede von 1664 zeigt an einem Musterbeispiel die eklektizistische Grundhaltung der damaligen Kunsttheoretik, die in doppelter Frontstellung gegen die Einseitigkeit der manieristischen Kunstübung auf der einen und der naturalistischen auf der anderen Seite einen Weg zwischen festen Entscheidungen suchte und dabei die spiritualistische und die sensualistische These unvermittelt nebeneinander stehen ließ. Von Panofsky ist dieser Widerspruch aus seiner historischen Bedingtheit erklärt und zugleich darauf hingewiesen worden, daß Bellori durch den Vorschlag einer naturverpflichteten idealisierenden Kunstdarstellung die später von Winckelmann und der Weimarer Klassik gefundene Lösung angebahnt hat[5]). Die Rechtfertigung für seine neue Kunstansicht holt sich Bellori aus der Antike und wird damit in einem weiteren Punkt: der Vorbildlichkeit der Antike als Maßstab für den modernen Künstler zum Vordenker des Begründers der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Die dreifache Übereinstimmung: Verkoppelung eines systematischen Lehrgebäudes mit individueller Kunstbeschreibung, Forderung einer idealisierenden Naturnachahmung, Hinweis auf das bisher unerreichte Vorbild der Antike läßt die Vermutung einer Einwirkung Belloris auf Winckelmann zur Wahrscheinlichkeit werden[6]).

---

[1]) Wi. W. I, 216, 223, 224; IV, 268 u. a.

[2]) Bäumler: Ästhetik, S. 82. [3]) Justi, III, 26ff.

[4]) Bellori: Le vite de pittori scultori ed architetti moderni, Roma 1672. Winckelmann kannte dies Werk.

[5]) Panofsky, S. 58f. [6]) Vgl. Schlosser, S. 458.

Gegenüber den zukunftweisenden Tendenzen in Belloris Kunstanschauung steht am Anfang seiner oben erwähnten Ideaabhandlung eine spekulative Schönheitsmetaphysik, die ganz von neuplatonischem Geist getragen ist, und die wir aus Gründen möglicher Einwirkung auf Winckelmann hier kurz berühren. „Quel sommo ed interno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose, altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate Idee in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create[1])." Der als Urgrund gesetzte Schöpfergeist schafft also in ewiger Selbstschau die ewig schönen, vollkommenen Ideen, die „celesti corpi sopra la luna". Dieser intelletto entspricht dem als Ergebnis der ersten Emanation erscheinenden Geist bei Plotin: Dieser Intellekt, „welcher selbst das erste ist, da er ewig nur bei sich selbst ist und reine Aktualität ist, sich nicht von außen auf sein Objekt richtet, als hätte er sie (die geistigen Gegenstände) nicht oder müßte sie erst erwerben oder doch, weil sie nicht an der Oberfläche bereitliegen, erst diskursiv durchlaufen"[2]). Gleich dem intelletto bei Bellori erzeugt dieser Geist die intelligible Welt metaphysischer Ideen, die als Musterbilder, als Urbilder der Erscheinungen zu gelten haben.

Diesem ersten transzendenten Ideebegriff im streng neuplatonischen Sinne stellt Bellori einen zweiten in der künstlerischen Idee gegenüber, deren Ursprung im natürlichen Sein beschlossen liegt[3]). Damit tritt ein neuer Gesichtspunkt der italienischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts hervor, der Bellori von der zeitlich vorausliegenden Kunstmetaphysik entscheidend abhebt. Der einheitliche Aufbau eines im Übersinnlichen wurzelnden

[1]) Panofsky, S. 130.

[2]) Plotin: Enneaden V, 9, 7. Zit. n. Plotin: Schriften. Übers. v. R. Harder, Bd. 1, Leipzig 1930, S. 62f.

[3]) Panofsky, S. 130f.

Natur- und Kunstganzen ist bei Bellori nicht mehr zu finden; denn die bei Plotin als vermittelnde Kraft zwischen der geistigen und körperlichen Welt wirkende Seele ist bis auf eine unbestimmte Naturkraft geschwunden, die als formende Energie „intende sempre di produrre gli affetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia si alterano le forme“ [1]). Wie der erste Kunsthandwerker, primo fabbro, nach den in seinem Geist vorhandenen Ideen die Naturdinge geschaffen hat, so „si formano li nobili Pittori e Scultori nella mente un esempio di bellezza superiore, e in esso riguardando emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento“. Der dem Künstler innewohnende ideale Vorwurf, die künstlerische Idee selbst stammt aus der sinnlichen Anschauung [2]). Die doppelte Fassung des Ideebegriffs ist bei Bellori durch zwei antike Traditionen bestimmt: die erste berichtet, daß der Künstler durch ein kritisches Auswahlprinzip zu einer schönen und idealen Figur in seiner Einbildung gelangt, und beruft sich auf Mitteilungen Xenophons, Ciceros und des Maximius Tyrus, die zweite dagegen spricht von einer in der Vorstellung a priori entstandenen Idee und geht angeblich auf den Neuplatoniker Proclus zurück, taucht aber schon bei Cicero und Seneca auf [3]). Als Beispiel für den zweiten Fall der Ideenbildung werden von Bellori Briefe Raffaels und Guido Renis herangezogen, deren verschiedenartige Bewertung bei Winckelmann in Dresden und in Italien die Wandlungen seiner Kunstansicht, und zwar in Auseinandersetzung mit Bellori deutlich macht. Bei Bellori stehen beide Bedeutungen der Idee unvermittelt nebeneinander. Die Vorstellung eines celesto corpo sopra la luna deutet auf die im Grunde schon überwundene Schönheitsmetaphysik des 16. Jahrhunderts, wie sie durch die Namen Lomazzo,

[1]) Panofsky, S. 130.

[2]) Panofsky, S. 60.

[3]) Panofsky, S. 131; Baumecker, S. 43ff. Vgl. auch Walzel: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1922, S. 1ff.

Ripa, und Zuccaro bezeichnet wird[1]), die erste führt einen in der Renaissance zum erstenmal ausgebildeten Ideebegriff fort, den Vasari in Anlehnung an die Erfahrungswirklichkeit gewonnen hatte[2]).

Von dieser Fassung eröffnen sich weitgehende Perspektiven für die Folgezeit, da diese aus der Naturerscheinung gewonnene Idee bei Winckelmann und im Denken der Weimarer Klassik ein beherrschender Grundbegriff der Kunsttheorie wird und in einer durch Goethe vollzogenen Erweiterung über die ästhetische Sphäre hinaus zur Bezeichnung der in einem Objekt, in einem Gestaltorganismus wirksamen allgemeinen Lebensgesetze dient. Der Weg von dem bei Bellori konzipierten abstrakten Ideal eines allgemeinen Typus zu Goethes dynamisch-beweglicher Grundgestalt, die als höhere organische Ganzheit zu fassen ist, geht über Winckelmann, der erfüllt von einem tieferen Lebensgefühl selbst die höchsten Ideal-

---

[1]) Als typischer Vertreter des cinquecento darf G. P. Lomazzo gelten, der im Jahre 1590 in einem „Tempio della Pittura" (Goethe erwähnt diese Schrift in der „Ital. Reise" Nov. 1787), ähnlich wie in seinem „Trattato dell' Arte" von 1585 (Herder zitiert daraus Suph. XXII, 43) eine von Ficinos strengem Neuplatonismus beeinflußte Schönheitslehre vorgetragen hatte. Danach besitzt der von Gott begnadete Künstler in seiner Vernunft das Vermögen zur Aufnahme der „formula idearum", eines Abdrucks göttlicher Urformen, mit denen er die aus der gleichen göttlichen Idee entstandenen Erscheinungen aus ihrer unvollkommenen Gestalt zu der von Gott intendierten reinen und wahren Schönheit und Vollkommenheit läutern kann. — Über Ripas Neuplatonismus vgl. u. S. 80. — Ripas Zeitgenosse Frederico Zuccaro entwickelt in seiner „L'Idea de Pittori, Scultori ed Architetti" (1607) einen neuen Begriff des disegno. Der Künstler hat von Gott die Fähigkeit zur Ideenbildung, zur Schaffung eines disegno interno erhalten. Der Wahrheitsgehalt dieses künstlerischen Urbildes darf mit dem der entsprechenden Naturerscheinung in einen inneren Bezug gebracht werden, weil Erscheinung und Idee des Künstlers auf die eine göttliche Seinsquelle bezogen sind. Die spiritualistischen Gedankengänge Zuccaros werden von Bäumler (Ästhetik, S. 78f.) ausführlich erörtert.

[2]) Panofsky, S. 33f.

figuren nur im „wirkenden und leidenden Zustand“ der Seele und des Körpers darstellbar sein läßt[1]). Die Herausarbeitung dieser Linie vom abstrakten zum organisch-dynamischen Schönheitsideal, die Verlagerung des Einheit schaffenden Prinzips von der äußeren Form und Begrenzung zum inneren geistig-seelischen Einheitsgrund des Künstlers, zu einer inneren Form des Werkes wird eine Hauptlage dieser Untersuchung sein, da mit dem aus der Natur übernommenen Lebensbegriff und seiner Anwendung auf die bildende Kunst die Ausbildung des künstlerischen Symbolbegriffs Goethes, der das Kunstwerk als Repräsentanten höchster Lebensgesetzlichkeiten faßt, vorbereitet wird.

3. Die französische und englische Kunsttheorie.

Für die anschließende Betrachtung der französischen Kunsttheoretiker können wir auf die neuerliche Untersuchung Baumeckers verweisen, nach der wir nur kurz die den Ideebegriff berührenden Fragen zusammenfassen wollen. Es wurde schon erwähnt, daß die umfangreichsten Pariser Exzerpte Winckelmanns Notizen aus den Werken des französischen Gelehrten, Architekten und Geschichtsschreibers Andre Félibien und des englischen Malers Richardson enthalten. Von Félibien ist überliefert, daß er seine theoretischen Einsichten in die Kunst zum großen Teile Nicolas Poussin verdankt; er rühmt an diesem, daß er sich in Rom von den italienischen Vorbildern freigemacht habe und als erster unmittelbar an die Quelle der Kunst, zu den „weisesten Malern des Altertums“ gegangen sei[2]). Dieser Einfluß auf Félibien scheint besonders beachtenswert, da Poussin mit Bellori in freundschaftlichem Verkehr und lebhaftem Gedankenaustausch stand und mit diesem auf neuplatonische Schönheitslehren zurückgreift[3]). Er spricht von

[1]) Wi. W. IV, 136f.
[2]) Baumecker, S. 21.
[3]) Panofsky. S. 117.

einer geistigen Schönheit, einer idea delle cose incorporee, die an dem Kunstwerk zur sinnlichen Erscheinung komme.

Diesen spiritualistischen Gedanken gegenüber beschränkt sich Félibien auf die tatsächlich erfahrbare Schönheitswirkung des gegenständlichen Kunstwerks und sucht ihren Ursachen und Voraussetzungen nachzuspüren. Er läßt die sinnliche Schönheit in einer strengen und wohldurchgeführten Ordnung der Teile und des Ganzen begründet sein und nimmt damit die alte Tradition der Maß- und Verhältnislehre wieder auf [1]). In dieser äußerlich formalen Schönheit liegt aber nur eine Seite des schönen Kunstwerkes verborgen, das erst durch eine innere Beseelung die zur Vollkommenheit notwendige Auffüllung erfährt. Diese innere seelische Wirkung sehen wir in der Grazie der schönen Figuren und spüren in ihr jenes seltsame „je ne sais quoi", welches „est comme le nœud secret qui assemble ces deux parties du corps et de l'esprit" [2]). In dieser Verbindung von Geist und Körper liegt das Geheimnis der künstlerischen Gestalt verborgen, das jeder begrifflichen Fassung entzogen nur ahnend gedeutet werden kann. Félibien spricht ganz unverbindlich von einer „splendeur toute divine", was man wie ein letztes Nachklingen jeder metaphysischen Schönheitsdeutungen empfindet. Denn auch Félibien sieht die Unvollkommenheit der empirischen Naturgegenstände und fordert vom Künstler, daß er über die Nachahmung hinaus die Dinge in verschönerter Form zur Darstellung bringt, so daß sie neue Erfindungen, die bisher kein menschliches Auge erblickt hat, zu sein scheinen [3]). Der Weg zu dieser idealen Schönheit führt für den modernen Künstler über die Antike, da sie allein Vorbild und Hinweis auf das zu erreichende Endziel bieten kann.

Neben diesem sei noch ein zweiter Gesichtspunkt der Kunst- und Schönheitslehre Félibiens herausgehoben, der

[1]) Baumecker, S. 19. [2]) Baumecker, S. 20.
[3]) Baumecker, S. 21.

in gleicher Weise zu einem Grundprinzip von Winckelmanns Denken geworden ist. In Übereinstimmung mit Zuccaro und Baldinucci[1]) sieht Félibien in der Zeichnung einen konstituierenden Faktor der künstlerischen Gestalt. „Ce ‚je ne sais quoi' qui ne se peut exprimer, consiste entièrement dans le dessin[2])." In der Zeichnung, die als das formende Element die einzelnen Teile des Körpers in schöner Ordnung zusammenhält, die den Bild- und Körperfiguren la ponderation, die innere Gleichgewichtslage verschafft, die das seelische Gefühlsleben zum sinnlichen Ausdruck bringt, sieht Félibien „cette belle entente et cet art merveilleux que l'on admire dans les traveaux des plus grands hommes", ohne die Mithilfe des Kolorit verwirklicht[3]). Die Vernachlässigung des Farbwertes gegenüber dem Hervortreten und Betonen der Umrißzeichnung kehrt in gleichem Sinne bei Winckelmann wieder.

In derselben Weise wie für den soeben behandelten französischen Klassizisten hat Baumecker für den englischen Maler Richardson die Parallelen und Übereinstimmungen mit Winckelmann deutlich gemacht[4]). Gegen die von de Piles vertretene Lehre von der einfachen Nachahmung der Natur kämpfend verkündet er die Notwendigkeit eines Gestaltens nach im Geiste gebildeten formvollendeten Ideen, deren Darstellungen „éclairent l'esprit et qui mettent l'âme en mouvement"[5]). Mit dem von Richardson vertretenen Ideebegriff bewegen wir uns noch einmal in dem bei Bellori schon erwähnten Gedankenbereich Raffaels, der sich für die Gestaltung höchster Schönheit auf eine certa idea seiner Einbildungskraft stützen konnte[6]).

---

[1]) Baldinucci erneuert den disegno-Begriff im Sinne Vasaris; er steht also im Bereich des naturverpflichteten Klassizismus; vgl. Panofsky, S. 104. Wi. W. I, 199, 227.

[2]) Baumecker, S. 52 [3]) Baumecker, S. 52.

[4]) Baumecker, S. 28f.; vgl. auch Justi I, 322.

[5]) Baumecker, S. S. 28f. [6]) Vgl. Baumecker, S. 44.

Der Wert des Konturs wird bei Richardson an mehreren Stellen in ausführlicher Weise umschrieben und mit dem undefinierbaren Reiz des Schönen, dem schon bei Félibien erörterten ‚je ne sais quoi' in ein unmittelbares Verhältnis gebracht. Die Unterschiede gegenüber Winckelmann, die trotz ähnlicher sprachlicher Formulierungen vorhanden sind, können dahin festgelegt werden, daß Winckelmann in Übereinstimmung mit Félibien und Baldinucci mehr die Einheitsfunktion der Zeichnung herausstellt, während die von ihr ausgehenden Wirkungen der Grazie erst in zweiter Linie beachtet werden[1]).

Dieser kurze Überblick über die italienische, französische und englische Kunsttheorie, soweit sie Winckelmann gekannt hat, zeigt die Fülle und Reichhaltigkeit der Probleme, welche die Frage nach Wesen und Ursprung der Idee, nach dem Verhältnis Erscheinung—Idee und ihr Zusammentreffen im idealen Kunstwerk berühren. Es war notwendig, diesen Kreis der Theoretiker abzuschreiten, mit welchen sich Winckelmann beschäftigt hat. Damit sollte gezeigt werden, daß Winckelmann in einer geistigen Atmosphäre heranwuchs, die manche seiner späteren Grundsätze bereithielt. Eine Feststellung, wieweit hier ein direkter Einfluß oder nur eine Bestätigung eigener Ansichten Winckelmanns anzunehmen ist, kann kaum getroffen werden.

4. Der Platonismus.

Dieselbe Zurückhaltung müssen wir wahren, wenn wir im folgenden das Verhältnis Winckelmanns zu Platon und Shaftesbury betrachten. Winckelmanns Kenntnis der platonischen Schriften reicht zeitlich bis in die Anfänge seiner Beschäftigung mit griechischen Autoren zurück[2]). Dabei strömte ihm in gleicher Weise wie aus der Dichtung Homers[3]) aus den Dialogen des „göttlichen Plato"

[1]) Baumecker, S. 53. [2]) Justi, I, 44, 76, 80, 145ff.
[3]) Vgl. Kraus: Winckelmann und Homer, Berlin 1935.

ein erster Hauch griechischer Schönheit entgegen und legte in ihm den Grund zur Bereitschaft für die Begegnung mit der antiken Kunst, der er zum erstenmal unmittelbar vor seiner Fahrt nach Italien während des Kunststudiums in Dresden bei Oeser gegenübertrat[1]). Die Lektüre griechischer Dichtung — denn auch Platon war für Winckelmann einer jener alten Weltweisen, die zugleich Dichter und Seher waren — öffnete gleichsam den Zugang zur sinnlichen Welt griechischen Lebens in Natur und Kunst. Aus Platon schöpfte Winckelmann, vergraben in die Welt der Bücher[2]), jenes Bild von den Spielen der Jugend in den Gymnasien zu Athen, wo im Gegensatz zu seiner Welt Natur und Mensch vereinigt waren, um diesen auf die höchste Stufe der Schönheit hinaufzubilden. Der beglückende Enthusiasmus Platons springt hier gewissermaßen über auf den neuen Künder vom schönheitstrunkenen Eros, der in den Gesprächen Diotimas seinen Anspruch auf Geltung und Ehrung für alle Zeiten gefordert hatte. Bleibt die Art des Verhältnisses Winckelmanns zu Platon in dieser frühen Zeit auch ohne ausdrückliches Zeugnis, so zeigt doch einmal die Tatsache wiederholter Lektüre[3]) und ferner die Anrufung Platons in den Gedanken über die Nachahmung, daß über die sachlichen Mitteilungen hinaus Platon neben Homer, Sophokles, Aristophanes und den Geschichtsschreibern ein Mittler des Geistes, der Wesensart griechischen Altertums war, aus denen er in intuitiver Schau sein Bild griechischer Kunst entwickeln konnte. Es darf als charakteristisch für Winckelmann gelten, daß sein Streben auf die Erfassung des Gesamtwissens seiner Zeit

[1]) Justi, I, 295. Die Antiken Belloris bildeten mit anderen den Kern der sächsischen Sammlung.

[2]) Wi. W. I, 144 weist auf De Republica und De Legibus VII, 892.

[3]) Platonexzerpte verzeichnet Tibal S. 102f. unter Vol. LX.: „Winck., Notae in poet. Graec. p. 262 ad Cratylum; ad Phaedonem p. 295 de stilo Platonis."

vom Altertum, ja darüber hinausgeht, daß er das noch wahrnehmbare Griechentum in seiner Totalität zu erfassen sucht.

In diesem Sinne ist auch der Philosoph Shaftesbury ein Helfer auf dem Wege zur Antike; Shaftesbury erfährt besonders dann aufmerksame Beachtung, wenn er Bestätigung für das von Winckelmann entworfene Griechenbild geben kann. Wie Montesquieu, Buffon, Addison, Montaigne, Pope u. a., so sollte auch Shaftesbury aus der engen und abgeschlossenen Lebenslage in jene freie Welt des weiten Denkens und Fühlens herausführen, deren ideale Verwirklichung im griechischen Kulturkreis einstmals erreicht schien. „Statt der Weisheit der Systeme und der Worte" will Winckelmann „die Kunde von der Erfahrung der Sinne" und preist die weltfrohe, sinnesfreudige Hingabe an die Welt des Daseins, das freie offene Gebahren menschlichen Verhaltens, die klare und einfache Linie rechtlichen Denkens und Fühlens, den Sinn für natürliche Einfachheit in Kunst und Leben, den Stolz auf die überlegene Stellung von Vernunft und Kritik eines in sich gesicherten Menschentums. Unter diesen Aspekten hat die Auseinandersetzung mit Shaftesbury stattgefunden und ihn auf die Seite des englischen Moralisten und Kritikers gewiesen. Hier fühlte sich Winckelmann in seinen religiösen Gewissensfragen persönlich angesprochen [1]). Doch stärker als dies trat ihm die neue Belehrung über das Wesen des Griechentums entgegen. Ob ihm der Engländer neue Einblicke in griechisches Leben eröffnete oder nur Bestätigung für eigene Gedanken geben konnte, wissen wir nicht. Eins ist jedoch sicher: Anmerkungen über griechische Sitte und Lebensweise [2]), über freie Denkart und ironische Kritik im Sinne des Aristophanes [3]), über den Wert antiker

[1]) Vgl. Shaftesbury: Characteristicks of Men: Manners, Opinions, Times. 1749. (Diese Ausg. benutzte Winckelmann), I, 41, 43, 45, 51, 59, 60, 65f. u. a.

[2]) Ebd. I, 67.

[3]) Ebd. I, 20, 300.

Philosophenerziehung im Gegensatz zur Moderne[1]) und Bemerkungen über Einzelfragen antiker Kunst[2]), besonders zwei wichtige Zitate aus „The Judgement of Hercules“[3]) über die „simplicity“ im Kunstwerk, finden sich in Winckelmanns Ausschriften wieder. Es erhebt sich jetzt die Frage, ob in der auffälligen Zurückhaltung Winckelmanns gegenüber den Teilen, in denen Shaftesbury sein neuplatonisches Schönheitsbild entwirft, nicht schon eine Kritik an den metaphysischen Schönheitssystemen überhaupt enthalten ist. Es muß nämlich auffallen, daß Winckelmanns Exzerpte bei einem Autor, den er sonst nicht genug ausschreiben konnte, an den Stellen des Textes einsetzen, welche die Gegenwelt zu der bis dahin behandelten übersinnlichen, göttlichen Schönheitswelt umschreiben[4]). Eine Stelle aus dem „Brief über den Enthusiasmus“ soll dies deutlich machen. Am Anfang des 7. Abschnitts handelt Shaftesbury vom Wesen der göttlichen Inspiration. Er schildert mit starken, dichterischen Worten die visionäre Schau göttlichen Wunders, die den damit begnadeten Menschen in Schrecken und zugleich in Entzücken versetzen könne[5]). Keine Bilder reichen aus, um diesen göttlichen Impetus, der nach Plato die Helden, Staatsmänner, Philosophen und Künstler zu großen Schöpfungen begeistert, wirkungsvoll genug zum Ausdruck zu bringen. Nichts aus dieser hymnischen Schilderung findet sich bei Winckelmann. Dieser setzt ein an der Stelle, wo es in kritischer Selbstbesinnung heißt: „Denn um von dem Geist urteilen zu können, ob er von Gott stammt, müssen wir zuvor unsern eigenen Geist beurteilen, ob er zum Urteilen überhaupt geeignet ist, indem wir kühl und unparteiisch frei

[1]) Characteristicks, I, 82. [2]) Baumecker, S. 39f. 110.

[3]) Characteristicks, III, 246, 255; Baumecker, S. 58.

[4]) So bringt Winckelmann aus den Moralists, die im dritten Teil die Schönheitslehre enthalten, keine Zitate.

[5]) Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus. Phil. Bibl. Bd. 111, S. 34f.

von jeder leidenschaftlichen Neigung, jedem Schwanken, jeder melancholischen Stimmung sind[1]." Vernünftig und verständig sein, unter dieses Motto ist hier Winckelmanns Denken gestellt. Aus seiner Abneigung gegen das gefühlsmäßige Schwärmen, gegen subjektive Willkür unkontrollierbarer Begriffsspielereien oder visionärer Verkündigungen entsteht seine kritische Haltung. Sein Sinn für Klarheit, Ordnung, Strenge, Wahrheit und Echtheit drängt deshalb zur Antike, weil dort seine Forderungen verwirklicht waren.

Erst diese aus dem Vernunftdenken des 18. Jahrhunderts entsprungene Bewußtseinshaltung gibt dem Tiefenblick Winckelmanns, der an die Göttlichkeit, an das unergründliche Lebensgeheimnis griechischer Kunst zu rühren sucht, jene bezeichnende Farbe, die als weltmännische Eleganz seine Schriften zu überstrahlen scheint[2]. Die unvergleichliche Wirkung seiner Veröffentlichung von fast modischem Ausmaß[3], die ebenso schnell wieder abklingt[4], ist nur von dieser Seite wirklich zu verstehen und entspricht durchaus den Intentionen des Verfassers, der am romanischen Bildungsideal in der Zeit seines Dresdner Hoflebens nicht zuletzt unter der weltmännischen Führung seines Freundes Bianconi[5] viele Reize entdeckt hatte[6]. Sein Sinn für Aristophanes' Satire und feinen Witz, die er auch als echt griechisches Produkt empfand, erwachte nicht erst in Rom bei dem Kenner antiker Komödiendichtung, dem

[1]) Shaftesbury: Brief über den Enthusiasmus. Phil. Bibl. Bd. 111, S. 35 = Exzerpt aus Characteristicks I, 37.

[2]) Gottsched lobt an Winckelmann „Witz, Belesenheit und Kenntnis mit einer natürlichen Lebhaftigkeit" des Ausdrucks. Justi, I, 460.

[3]) Vgl. Justi, I, 460ff.

[4]) Winckelmanns Bücher sind auf die Dauer keine gängige Verkaufsware; vgl. Justi, III, 440f.

[5]) Vgl. E. Jacobs: Winckelmann und Bianconi. Archäolog. Anzeiger. Beibl. z. Jb. d. dt. Arch. Instituts 1932, Spalte 565ff.

[6]) Winckelmann plant eine Reise nach Paris. Eiselein, X, 43f.

Prälaten Giacomelli[1]), sondern zeigt sich in den Shaftesburyexzerpten ebenso wie in der eingehenden Beschäftigung mit dem Dichter, zu dessen „Lysistrata" ein Erklärungsversuch Winckelmanns erhalten ist[2]). Der innere Bezug Winckelmanns auf die Welt seines Jahrhunderts muß beachtet werden, wenn der Zugang zur Gesamtheit des Winckelmannschen Werkes geöffnet bleiben soll[3]). Die lebenslange Beschäftigung mit der Allegorie wird erst vor diesem Hintergrund verständlich[4]).

Winckelmann stand also mitten in seiner Zeit, was noch deutlicher sichtbar wird, wenn man seine Naturanschauung ergänzend heranzieht. Die Überzeugung von dem unlöslichen Gestaltzusammenhang der organischen Wesen, wie ihn das „Gewächs" des schönen Menschen sinnfällig vor Augen stellt, darf als ein Grunddogma Winckelmanns bezeichnet werden. Damit wird ein Zusammenhang mit wichtigen Denkgehalten des Jahrhunderts enthüllt, das als ein Zeitalter der Biologie die schönsten Früchte im Organismusstudium hervorbrachte und damit die Abkehr vom rationalistischen Schematismus kräftig beschleunigte[5]). Die Rolle der Biologie, wie überhaupt die der Naturwissenschaften für das Geistesleben des 18. Jahrhunderts müßte einmal gründlich untersucht werden. Es ist bei Winckelmanns Interesse für die Naturwissenschaften nicht ausgeschlossen, daß er in Halle von dem philosophierenden Mediziner Stahl (1660 bis 1735)[6]) gehört und seine Gedanken über den Aufbau des Organismus, über die Grundlagen des Lebens, über die Beziehung von Seele und Leib kennengelernt hat. Die neue Lehre vom seelischen Ausdruck in der organischen Gestalt, in welcher Stellung und Haltung der

[1]) Justi, II, 101ff. [2]) Justi, I, 154.

[3]) Nicht zufällig sind die Œvres de Voltaire Winckelmann unentbehrlich; vgl. Kl. Schr. II, 153.

[4]) Gegen Justi, I, 429.

[5]) Vgl. Rádl: Geschichte der biologischen Theorien. Leipzig, Berlin 1913. [6]) Rádl I, 204f.

Glieder, Bildung und Gestaltung der Körperteile von einem im Innern waltenden Seelenprinzip bestimmt werden[1]), ist in der Stahlschen Naturphilosophie, welche die Seele als ein „immaterielles, selbstbewegtes, über die Körpermaschine waltendes Prinzip" faßt, keimhaft verborgen[2]). Diese Gedanken des vitalistischen Biologen, mag sie nun Winckelmann unmittelbar aus Stahls Schriften vernommen haben oder nicht, wirken in die durch Leibniz' Naturphilosophie aufgelockerte Welt des Rationalismus hinein und werden bedeutsam für die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendete Ausbildung organischen Denkens.

Als gewaltiges Stimulans hat in dieser Richtung die „Histoire naturelle" des Comte de Buffon (1707—1788) gewirkt, wie Rousseau[3]), Goethe[4]) und Winckelmann[5]) bezeugen können. Was konnte Winckelmann bei diesem eleganten Schriftsteller, dessen „le style est l'homme" zum weittönenden Schlagwort der Zeit wurde[6]), für seine Interessen erwarten? Buffon kämpft gegen das Gelehrtenwesen, weil Wissensträger und Bücherkundige allzuleicht um ihrer Methode willen den Dingen Gewalt antun und die an sich einheitliche Natur nicht zusammenfassend betrachten, sondern sie zerstückeln und auflösen[7]). Sind dies nicht Vorwürfe, die Winckelmann den Kunsttheoretikern und Akademikern in gleicher Weise vorhält?[8]) Noch enger scheinen die Grundanschauungen des Deutschen und Franzosen übereinzustimmen, wenn die gute Definition von der guten Beschreibung abhängig gemacht wird[9]). Diese ist nach Buffon erst möglich, wenn man „das zu beschreibende Objekt gesehen, wieder gesehen, geprüft hat" und dies „alles ohne Voreingenommenheit, ohne jede Idee des Systems"[10]). Genau mit diesen Worten

[1]) Wi. W. I, 31ff.; II, 395f. [2]) Rádl, I, 209.
[3]) Rádl, I, 279. [4]) W.A.I, 17, 67.
[5]) Justi, III, 104ff.; vgl. auch Wi. W. IV, 324 Anm. 289.
[6]) Vgl. Justi, II, 54. [7]) Rádl, I, 275.
[8]) Wi.W.II, 385. [9]) Vgl.Wi.W.I, 269. [10]) Rádl, I, 276.

ist Winckelmanns Ansicht von der Möglichkeit der Kunsterkenntnis umschrieben, für welche das Anschauen das erste und letzte Geheimnis alles Wahrheitsfindens ist[1]). „Ich habe ein gewisses Geld, wie gewöhnlich[2]), gegeben, um den Apollo, den Laokoon, wann ich brauche, zu sehen, um meinen Geist durch das Anschauen dieser Werke desto mehr in Bewegung zu sezen[3])." Der Vorrang des sinnlichen Anschauens für das Erkennen der Schönheit, vor dem Besitz von Regel und Gesetz, von gelehrtem Wissen, das bei Überbetonung, wie die Griechen sagen, „keinen gesunden Verstand erweckt"[4]), wird von Winckelmann mit eindringlichen Worten immer wieder verkündet. Er lehrt, daß jede Ausbildung und Pflege der „Fähigkeit das Schöne in der Kunst zu empfinden", durch Gewöhnung des „Auges an Beobachtung des Schönen in der Kunst" befördert werden müsse[5]). Diesem ersten Grundsatz, den äußeren Sinn des Auges zu bilden, steht ein zweiter zur Seite, der die gleiche Pflege für den „inneren Sinn", das „wahre Gefühl des Schönen" verlangt, dessen Vorwurf nicht ist, „was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert seyn soll, um des Schönen willen selbst empfindet"[6]). Mit dieser Verkündigung der notwendigen Beteiligung einer eigenen Seelenkraft an der Schönheitsfindung, des unabdingbaren Zusammenwirkens von sinnlicher Wahrnehmung, Rührung und Gefühl, um ein Kunstwerk in seiner Wesenstiefe, in seinem Einheitsgrund, der in der Seele des schaffenden Künstlers beschlossen liegt, zu erfassen, wächst Winckelmann weit über das Schönheitsdenken seiner Zeit hinaus. Die Forderung eines originalen Schönheitsgefühls, das weder als Urteilskraft des Verstandes, noch als Wahrnehmungsvermögen der Sinne, noch als Begehrungsvermögen gefaßt werden darf, sondern eine

[1]) Vgl. Berthold Vallentin: Winckelmann, Berlin 1931, S. 49f.
[2]) Von mir gesperrt.
[3]) Eiselein, X, 143.
[4]) Wi. W. II, 387.
[5]) Wi. W. II, 399.
[6]) Wi. W. II, 391.

eigene rein ästhetische Seelenkraft, welche „die Fähigkeit zur Empfindung des Schönen“ verleiht, darstellt, erhebt den ersten großen Geschichtsschreiber antiker Kunst hoch über den gelehrten Streit der theoretisierenden Ästhetiker um Geschmack und Empfindung, um Urteilskraft und Kritik, wie er um die Mitte des Jahrhunderts im Gefolge Baumgartens und seiner Nachfolger und Widersacher ausgetragen wurde [1]). Eine kritisch sondernde Untersuchung über diesen ästhetischen Gefühlsbegriff ist von Winckelmann niemals versucht worden, da es seinem Autor genug zu sein schien, ihn gegen alle außerästhetischen Ansprüche abgegrenzt zu haben.

5. Die Begegnung mit Oeser.

Bevor jedoch der Durchstoß zum plastischen Sehen in der italienischen Zeit gelang, blieb Winckelmann in Dresden an Vorstellungen gebunden, welche die Lektüre griechischer Autoren in ihm erweckte, nur unterstützt, vielleicht auch bei den ersten tastenden Schritten in das unbekannte Land der Kunst geführt von dem Mann, der nach einem späten Zeugnis Winckelmanns bei „einem großen, fertigen Verstand... soviel man außer Italien wissen kann, weiß“ [2]). Was diese Aussage über Adam Friedrich Oeser vom Jahre 1763 in Winckelmanns Munde bedeutet, braucht nach dem harten Urteil, mit dem sonst die zeitgenössischen Kenner der italienischen und antiken Kunst von Rom aus bedacht werden, nicht erläutert zu werden [3]). Daß bei diesen anerkennenden Worten nur Dankbarkeit bestimmend war, ist nicht anzunehmen, da im gleichen Zusammenhang über die Malerei Oesers scharfe, kritische Worte fallen. Das Kennertum Oesers in Kunstdingen steht für Winckelmann also außer

[1]) Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 65ff.

[2]) Rückblickend schreibt Winckelmann aus Rom: „Ich habe erfahren, daß man halbsehend von Altertümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben.“ Eiselein, X, 126; (z. Zit.) X, 626.

[3]) Kl. Schr. II, 181, 186.

Zweifel [1]). Trotz dieser Zeugnisse tauchen immer wieder Zweifel auf, ob dem Dresdner Maler ein wesentlicher Anteil an Winckelmanns Entwicklung zur bildenden Kunst hin zugesprochen werden darf [2]). Eine Beantwortung dieser Frage wird sich nur durch einen sorgsamen Vergleich der beiderseitigen Kunstanschauungen wie durch eine vorsichtige Auswertung der überlieferten Zeugnisse erreichen lassen. Wir müssen um deren Lösung bemüht sein, weil davon die historische Klärung des Winckelmannschen Allegoriebegriffs abhängig ist.

Die in der Nachahmungsschrift sichtbar werdende Ideenfülle brachte Winckelmann mit in das Haus Oesers, wo er nach seinen Worten zum Maler erweckt wurde [3]). Er lernte bei Oeser zeichnen [4]), besuchte von ihm gefördert die Dresdner Gemäldegalerie [5]), schreibt, durch Gedankenaustausch mit ihm angeregt, seine ersten Schriften, die er nach einem italienischen Brief als gemeinsames Gut, als „unsere Schrift“ ansieht [6]), und genießt zusammen mit seinem „teuren Oeser“ [7]), den „wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte und für den Verstand malte“ [8]), die Dresdner Zeugnisse antiker Kunst. Wenn Winckelmann bis in die späte italienische Zeit die großen Kenntnisse Oesers dritten gegenüber betont und in einem Briefe an ihn neue Mitteilungen über die antike Kunst mit dem Bemerken abbricht: „Sie sind zu gelehrt in Ihrer Kunst!“ [9]), so deutet dies zumindest darauf hin, daß ihm in den Dresdner Jahren reiches Kunstwissen durch Oeser vermittelt wurde.

Zwei Hauptpunkte sind aus der Kunstanschauung Oesers herauszuheben: der Sinn für Einfachheit, Klarheit und Typik und die Neigung zum Lehrhaften und Unterhaltenden. Wenn von ihm schon der Grundsatz der Ein-

[1]) Kl. Schr. II, 174.
[2]) Baumecker, S. 4ff.
[3]) Eiselein, X, 44.
[4]) Eiselein, X, 96; Dürr, S. 52.
[5]) Vgl. Justi, I, 303ff.
[6]) Kl. Schr. II, 175.
[7]) Eiselein, X, 138.
[8]) Wi. W. I, 212.
[9]) Kl. Schr. II, 174.

falt und Stille für die schöne Kunst formuliert worden ist[1]), dann war dies ein Ausfluß seines persönlichsten Geschmacks; denn „alles Gezierte und Barocke war seinem schlichten deutschen Sinn zuwider“[2]). Sein Kunstideal findet Oeser deshalb einmal in der Antike verwirklicht, deren Statuen „Grund und Gipfel aller Kunstkenntnis“ sind, und in der Malerei der neueren Zeit, soweit sie als christliche Kunst ihr höchstes Geheimnis, die „Versinnlichung des Göttlichen“ erreicht hat: „Die stille Größe in allen Zügen; das ruhige, weisheitsvolle Auge; ... die edle Einfalt des über die Schultern herabwallenden Haares: mit anderen über die Beschreibung erhabenen Gesichtszügen[3]).“ Dieses erst nach Winckelmanns Tode formulierte Kunsturteil Oesers ist im Grunde nur die Widerspiegelung eines aus bürgerlicher Schlichtheit und christlicher Gesinnung geborenen Gefühls für das Einfache, das Goethe anschaulich an Oesers Wohnstil demonstriert hat[4]). Trotz der Tendenz zum Allgemeinen konnte er sich nicht von dem Zeitgeschmack des Rokoko völlig lösen; gebunden an die Forderungen seiner Auftraggeber hatte er nicht die Kraft, zu neuer, eigener Forgebung vorzustoßen, wie er es selbst in späteren Jahren beklagt hat[5]). Ein Mangel an lebendiger Gestaltungskraft zwingt Oeser zur Bescheidung in seinem künstlerischen Schaffen. Er ordnet sich selbst in die Reihe der Künstler, deren Werke keinen Anspruch auf Selbstzweck erheben, sondern im Dienst bestimmter Aufgaben stehen. Oeser selbst rechtfertigt seine allegorische Kunst damit, daß es „die größte Pflicht des Künstlers sei, für den Verstand und für das feine Gefühl zu arbeiten“ und sich nicht zu weigern, „etwas gelegentlich zu einem gewissen Zweck und Gebrauch zu verfertigen“[6]). Ganz im Sinne der Aufklärung betont er damit den Wert des Rationalen in der Kunst, die mittelbar Gedanken in

[1]) Dürr, S. 56f. [2]) Justi, I, 376.
[3]) Brief Oesers an v. Hagedorn von 1779, abgedr. b. Dürr, S. 161.
[4]) W. A. 27, 154f. [5]) Dürr, S. 44. [6]) Justi, I, 374f.

spielerischer Weise bildhaft zum Ausdruck bringen sollte. Die Neigung zur Allegorie war schon früh in Oeser geweckt worden, als er in Wien bei Daniel Gran, dem Schöpfer des von Winckelmann so hoch gepriesenen [1]) allegorischen Kuppelgemäldes in der Wiener Hofbibliothek, Unterricht in Ölmalerei erhielt. Im Sinne dieser Wiener Schule arbeitet er selbst weiter, wenn er etwa das Plafondgemälde der ehemaligen Leipziger Konzerthalle mit reichen Allegorien füllt, oder wenn er seine Malereien in Theater, Kirche und Schloß unter bestimmte Zwecksetzungen stellt, die er durch allegorische Zeichen und Figuren andeutet [2]. Die Hinneigung Oesers zur allegorischen Malerei, verbunden mit dem oben bezeigten engen Verhältnis zu Winckelmann, macht es wahrscheinlich, daß Winckelmann für die Allegorie durch Oeser geweckt und in nachhaltigster Weise gefördert wurde. Nur so wird verständlich, daß ihn Winckelmann am Schluß der „Erläuterung" zu seiner Erstlingsschrift als Maler des Verstandes feierte, da in der Kunst das, was der Gestalt abgeht, durch den Verstand ersetzt werden kann [3]).

6. Die bedeutungshaltige Kunst (Dresden).

Wir können nach der bisherigen Untersuchung zwei für Winckelmann entscheidend werdende Grundrichtungen des Kunstdenkens feststellen: aus der griechischen Dichtung, besonders aus der ständig erneuerten Lektüre homerischer Schriften bildet er ein von Plato und Shaftesbury beeinflußtes Idealbild griechischer Kunst, an dem er seine kunstästhetischen Anschauungen ausbildet. Platonische Gedanken haben in diesem Bereich dem Begriff der Idee eine zentrale Stellung gegeben und Winckelmanns Ansicht von der Bedeutungslosigkeit höchster idealer Kunst bestimmt.

Dieser ersten irrationalen Kunstsicht steht Winckelmanns Vorliebe für die allegorische Bildkunst zur Seite,

[1]) Wi. W. I, 57f. [2]) Justi, I, 374. [3]) Wi. W. I, 212.

deren Bedeutung für die Vermittlung gedanklicher Gehalte Winckelmann aus pädagogisch didaktischen Gründen immer wieder hervorhebt. Es ist besonders die Malerei, welche er für solche Aufgaben einsetzen will, damit bezeugend, daß er diese Kunst ganz im Sinne des aufklärerischen 18. Jahrhunderts sieht. Es wird nun die Aufgabe sein, diese beiden Wege Winckelmanns zur Erfassung des Kunstgehaltes für die voritalienische und die italienische Zeit in ihrer Bedeutung festzustellen.

a) Der Ideebegriff in den „Gedanken über die Nachahmung".

Um die Rolle der griechischen Dichtung für das Kunstdenken Winckelmanns richtig einzuschätzen, weisen wir auf ein Zeugnis aus den letzten Jahren seines Lebens, welches wegen des Abstandes von den Entstehungsjahren der umfangreichen Homerexzerpte zeigen kann, daß hier ein lebenslang festgehaltener Grundsatz seiner Kunstbetrachtung vorliegt. Nach der Feststellung, daß die Kunstwerke „auf der einen Seite in Ansehung ihres Inhalts und auf der andern in Ansehung der Kunst", d. h. ihrer Form betrachtet werden können, ja müssen, bekennt Winckelmann, daß die Alten in ihren Kunstwerken nicht „bloß leere Phantasien, sondern vielmehr lauter Gegenstände aus der Mythologie vorgestellet haben"[1]. Wenn „Simonides die Malerei eine stumme Poesie nennet, und nach dem Plato das Wesen derselben in der Fabel bestehet", dann muß auch der Künstler sich als Dichter zeigen und aus Homers Gedichten, den Büchern religiöser Weisheit, den Stoff für seine Werke nehmen[2]. Homer ist der große Lehrer der griechischen Künstler gewesen[3]. Die Künstler, die sich bei der Darstellung der Götterfiguren über die Natur erheben mußten, fanden in der Ilias die hohen Begriffe, die ihren Gestalten die erhabenen Züge idealischer Schönheit verliehen.

[1]) Eiselein, VII, 19f.
[2]) Eiselein, VII, 23ff.
[3]) Eiselein, VII, 52.

In den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst von 1755“ treffen wir am Anfang auf eine Bestimmung der künstlerischen Idee, die unter Berufung auf einen „alten Ausleger des Plato“ eindeutig in die Richtung plotinischen Denkens zu weisen scheint. „Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken ... gewisse idealische Schönheiten, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen gemacht sind[1].“ Die Quelle, auf die sich Winckelmann für diese Anschauung beruft, ist dem Timaios-Kommentar des Neuplatonikers Proklos entnommen, der eine knappe Zusammenfassung der Schönheitslehre Plotins enthält. In Ablehnung jeder naturnachahmenden Kunst wird von Proklos verkündet: „*τὸ πρὸς νοητὸν γεγονὸς καλόν ἐστι, τὸ πρὸς γενητὸν γεγονὸς οὐ καλόν ἐστιν*“[2]. Nimmt man die zitierte Winckelmannstelle aus ihrer gedanklichen Umwelt heraus, welche jenen begeisterten Hymnus auf das sinnenfrohe daseinsfreudige Leben der griechischen Jugend enthält, und stützt man sich nur auf die neuplatonische Formel der im Verstande entworfenen Vorstellung, dann könnte diese Stelle zum Zeugnis für Winckelmanns Neuplatonismus gemacht werden. Dem Absolutheitsstandpunkt der geistigen Schönheit stellt Winckelmann jedoch betont das Recht und den Eigenwert der reinen sinnlichen Schönheit entgegen, um damit das natürliche Schönheitserlebnis des griechischen Menschen in seiner naiven Unmittelbarkeit und Wirklichkeitsnähe wieder zur Geltung zu bringen. Er steht damit im Gegensatz zu der Weltflucht des Neuplatonismus, der allein in der transzendenten übersinnlichen Seinswelt die Welt des Wahren und Schönen findet. Winckelmann läßt dagegen die idealen Schönheiten wohl ein „Noch mehr als Natur“ sein, gelangt aber zu ihnen über die sinnlichen Schönheiten der

[1]) Wi. W. I, 8.

[2]) Proclos in Timaios, II, 81b, c.

Natur, während der strenge Neuplatoniker Proklos das Kunstwerk nur dann schön sein läßt, wenn *πρὸς τὸ ἀεὶ ὂν παράδειγμα γέγονεν, δὲ μὴ καλόν, εἰ πρὸς τὸ γεγονός*[1]), d. h. zu der Naturgestalt. Der Gegensatz zu Winckelmann ist augenscheinlich. Er wird durch seine Begriffssprache noch unterstrichen, wenn er das im neuplatonischen Schrifttum durchgängig gebrauchte *εἶδος, ἰδέα* nicht mit Idee oder Vorstellung, sondern mit „Bild" übersetzt.

Diese Richtung auf das Sinnlich-Anschauliche wird an einer zweiten unter dem Eindruck neuplatonischer Gedanken stehenden Stelle noch überzeugender herausgestellt. Wenn dort im Anschluß an die Darstellung griechischen Schönheitslebens von den antiken Künstlern berichtet wird: „sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur"[2]), so wird doch zugleich betont, daß die „häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur" die Möglichkeit zur Bildung dieser „gewissen allgemeinen Begriffe" geboten haben. In diesem unverbundenen Nebeneinander zweier verschiedener Auffassungen von Idealbildung tritt eine innere Zwiespältigkeit von Winckelmanns Kunstdenken zutage. Zur Stützung der rein idealistischen Gedanken beruft sich Winckelmann auf einen Brief Raffaels an den Grafen Balthasar Castiglione über die Entstehung seiner Galathea: „Da die Schönheiten unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung[3])." Diesen in der Kunstliteratur immer wieder zitierten Brief des Urbinaten hat Winckelmann der „Descrizione delle Imagini dipinte da Raffaello d'Urbino di Bellori" entnommen[4]). Das Auftauchen Belloris an dieser Stelle ist nach unseren einführenden Dar-

[1]) Proclos in Timaios, II, 81b c.
[2]) Wi. W. I, 16.
[3]) Wi. W. I, 16f.
[4]) Wi. W. I, 216. Anm. 6; vgl. auch Baumecker, S. 44.

stellungen sehr interessant. Bei Bellori vollzog sich die entscheidende Wendung zu einer Ideeauffassung, welche durch die Herleitung der Idee aus der sinnlichen Anschauung charakterisiert ist. Auch die „certa idea" Raffaels steht zur Natur in einem durchaus positiven Verhältnis, da es dem Künstler erlaubt ist, „von den Ideen zum Naturvorbild und vom Naturvorbild zu den Ideen überzugehen"[1]). In diesem Sinne ist auch für Winckelmann die Ideenbildung möglich. Wenn trotzdem der Brief Raffaels bei Winckelmann in einem rein idealistischen Sinne verwendet wird, dann dürfen wir darin eine Nachwirkung Belloris vermuten, der nicht nur diesen Brief, sondern auch die Stelle aus Proklos an Winckelmann überliefert hat. Gleichwie Raffael über Wesen und Eigenart seines Ideebegriffs keine gültigen Aussagen hätte machen können[2]), so schwebt auch Winckelmann in seiner frühen Zeit bei der Verwendung dieses Begriffes nur ein sicher gefühlter Tatbestand vor, ohne daß eine letzte gedankliche Klärung der damit verbundenen Voraussetzungen stattgefunden hat.

An anderer Stelle der „Nachahmungsschrift" versucht Winckelmann noch einmal dem Geheimnis griechischer Götter- und Heroengestaltung näherzukommen. Der Bericht, daß Praxiteles „seine Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina gebildet", kann nur so verstanden werden, daß „die sinnliche Schönheit dem Künstler die schöne Natur, die idealische Schönheit die erhabenen Züge (gab): von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche"[3]). Die Verbindung des „idealischen Schönen" mit dem Göttlichen weist uns wieder in neuplatonische Richtung. Dieser geistigen Schönheit wird aber die selbständige sinnliche Schönheit gegenübergestellt, die zum konstituierenden Faktor der äußeren Erscheinungsformen der Gestalt gemacht wird. Es ist also ein zweifacher Ursprung des Kunstschönen angenommen, ohne daß das

[1]) Panofsky, S. 35.
[2]) Panofsky, S. 34f.
[3]) Wi. W. I, 17f.

Verhältnis der beiden Kräfte, ihr Zusammenwirken im einheitlichen Kunstwerk näher untersucht wird. Wir sahen im ersten Kapitel, aus welchen Quellen, besonders italienischer Kunsttheorie, Winckelmann die neuplatonischen Gedanken zugeflossen sein können. Wir stellen jetzt ihre Nachwirkung besonders über Bellori fest, sehen jedoch, daß Winckelmann bemüht ist, diese Gedanken seiner selbständigen durchaus unplatonischen Sicht einzuordnen.

Denn im Grunde erscheint Winckelmann der Weg über die Naturnachahmung als der allein berechtigte. „Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins[1])." Für den ersten Weg können die Niederländer beispielhaft herangezogen werden, für den zweiten die idealischen Bilder und Kunstwerke der Griechen. Die Möglichkeit für diese idealische Kunstgestaltung nach der Natur wurde in Griechenland durch Klima, Rasse, sportliches Leben und naturnahe Erziehungsformen begünstigt, wo der Mensch sich rein und unbeengt zur vollkommenen Gestalt entwickeln, zum schönen „Gewächs" entfalten konnte[2]). Der hier im sprachlichen Ausdruck auftauchende Organismusgedanke, der auf die innere Naturkraft und Zweckmäßigkeit des menschlichen Körpers zielt, verdient besondere Beachtung. Hier zeigen sich die Früchte des oben erwähnten naturwissenschaftlichen Forschens, welches die Erkenntnis hat reifen lassen, daß ein von dem „geringsten Zwang", „strengen hemmenden Gesetzen" verschonter Körper sich natürlich zur vorzüglichen Schönheit entwickelt. „Die bildende Natur", „der Wachsthum der schönen Form", „das schöne Geblüth", „die Bildung der Körper", das sind die Begriffe, mit denen Winckelmann das Rätsel der griechischen Gestaltschönheit zu fassen sucht[3]). Nur unter den glücklichsten

[1]) Wi. W. I, 21. [2]) Wi. W. I. 12f. [3]) Wi. W. I, 9ff.

äußeren Bedingungen, welche die Neuzeit nicht mehr besitzt, konnte die Natur einen „so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat, und die Idee [1]) wird sich, über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gottheit in dem Vaticanischen Apollo nichts bilden können: was Natur, Geist und Kunst hervor zu bringen vermögend gewesen, lieget hier vor Augen“ [2]).

Damit haben wir die Untersuchung über Winckelmanns Ideevorstellung soweit geführt, als es auf Grund der Erstlingsschrift möglich war. Wir sehen in Parallele zu Gedanken Belloris ein Nebeneinander zweier Ideebegriffe, von denen der zweite in den Rahmen von Winckelmanns Gesamtanschauung eingefügt werden kann, während der erste neuplatonisch orientierte Begriff herausfällt.

Neben dem Begriff der Idee setzt sich Winckelmann mit gleicher Ausführlichkeit mit dem des Kontur auseinander und deutet damit an, daß er der Frage nach der Erscheinungsmöglichkeit der Idee im realen Kunstwerk sein ganzes Interesse zuwendet. Wir können uns hier auf diesen Hinweis beschränken, da von Baumecker die Neufassung des Konturbegriffs bei Winckelmann gegenüber Chambray, Richardson, Félibien und Dolce schon gezeigt worden ist.

Die Klärung des Verhältnisses von Erscheinung, Idee und Kunstgestalt zeigt, daß Winckelmann in seiner Erstlingsschrift bei diesem Begriff die Frage einer höheren, symbolischen Bedeutsamkeit nicht berührt. Für ihn findet im idealen Kunstwerk die Idee des Künstlers ihre vollgültige Objektivierung. Goethes Problemsicht, ob der Künstler die Idee überhaupt zur adäquaten Darstellung

---

[1]) Unter Idee ist hier Einbildungskraft zu verstehen; der bei Winckelmann selten auftauchende Terminus Idee hat sonst die Bedeutung „Vorstellung“, vgl. Wi. W. I, 17. Er wird auch ersetzt durch „Begriff“ (I, 16), „idealischer Begriff“ (I, 16), „idealisches Bild“ (I, 21).

[2]) Wi. W. I, 21.

bringen könne oder zum Symbol seine Zuflucht nehmen müsse, taucht bei Winckelmann nicht auf. Der Grund liegt in der verschiedenen Bedeutung von Idee. Bei Goethe ist sie nicht nur wie bei Winckelmann eine an der Wirklichkeit gewonnene Vorstellung individuellen oder allgemeinen Charakters, sondern über das Typische hinaus ist sie zugleich Träger höchster Lebensgesetzlichkeiten und mit ihrer Darstellung wird das Leben selbst symbolhaft gestaltet. Beachtenswert bleibt aber, daß schon in dieser Frühschrift von Winckelmann eine Dynamisierung des Gestaltbegriffs durchgeführt wird, die den ersten Schritt zum lebendig gesehenen Kunstwerk als Symbolträger der Lebensidee vorbereitet.

b) Der Allegoriebegriff in den „Gedanken über die Nachahmung".

Die Frage nach der geistigen Bedeutsamkeit der Kunst wird von Winckelmann nur an den allegorischen Kunstdarstellungen erörtert. Neben den historischen Gründen machen verschiedene sachliche Gesichtspunkte eine genaue Umgrenzung der Allegorie erforderlich. Winckelmann leitet die Existenzberechtigung der Allegorie aus dem Wesen der malerischen Kunst ab. „Da die Kunst, und vornehmlich die Malerei, eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll sie erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken in Figuren persönlich machen [1])." Mit diesem stehenden Grundsatz der Renaissance- und Barock-Kunsttheorie wird die Malerei auf die Aufgabe einer sinnlichen Darstellung von Gedanken festgelegt. Nicht nur sachlich, sondern auch geistesgeschichtlich ist diese Zurückführung der Malerei auf die Dichtung von besonderer Bedeutung. Lessings Laokoonthema wird damit angeschnitten, das dieser mit dem Blick auf Winckelmann in neuer Weise zu lösen sucht. Die Nachwirkung der von Winckelmann vorgetragenen Alle-

[1]) Kl. Schr. I, 208 = Wi. W. II, 440.

goriegedanken kann an Klopstock[1]), Lessing[2]), Herder[3]), Heinrich Meyer[4]), Goethe[5]), A. W.[6]) und Friedr. Schlegel[7]) ermessen werden, die alle mehr oder weniger ausführlich darauf Bezug nehmen. Besonders geben die ersten Herausgeber von Winckelmanns Sämtl. Werken: Fernow, Meyer und Schulze eine direkte Verbindung zu den Weimarer Kunstfreunden; Heinrich Meyer ist in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Winckelmanns Gedanken zur Ausbildung seiner Kunstbegriffe Symbol und Allegorie gekommen[8]). Wir werden sehen, daß dadurch auch Goethes Symbolbegriff gegen den Winckelmanns abgegrenzt wird. Diese ideengeschichtlichen Verbindungen erfordern eine genauere Untersuchung von Winckelmanns Allegoriebegriff, der bisher stärksten Mißdeutungen ausgesetzt war[9]). Im Anschluß an Herders psychologische Einfühlung ist erst in jüngster Zeit der Versuch einer verstehenden Darlegung mit kritischer Einstellung zu Justi gemacht worden, welche die „Allegorie... verstanden (sein läßt) aus dem Bestreben, auf den geistigen Gehalt der Kunst zu dringen“[10]).

In der Dresdner Zeit entstand jener tastende Versuch einer Allegoriebeschreibung, der in die „Gedanken über die Nachahmung“ und die dazu gehörigen „Erläuterungen“ von 1755 aufgenommen wurde[11]). Diese eingehende Auseinandersetzung mit der Allegorie und ihre positive Bewertung für den Bereich der Malerei war, wie wir sahen, gut vorbereitet. Wenn im Gegensatz dazu Justi

---

[1]) Justi, I, 462.
[2]) Lessing: Werke XVII, 228f., 312f., 315 u. a.
[3]) Suph. VIII, 78, 107, 453, 478ff. u. a.
[4]) Meyer: Kleine Schriften. DLD. 25. S. 14ff.
[5]) Vgl. Justi, I, 439. [6]) Justi III, 288.
[7]) E. Enders: Friedr. Schlegel, Leipzig 1913, S. 73f.
[8]) Wi. W. I, 219; II, 684f., 699; IV, 265.
[9]) Justi, I, 462; III, 287f.
[10]) May: Lessings und Herders kunsttheoretische Gedanken in ihrem Zusammenhang, Berlin 1923, S. 61.
[11]) Wi. W. I, 5ff., 129ff.

mit Hinweis auf Dubos und Algarotti sagt, „daß jene Zeit nicht im Allegoriegeschmack befangen war“ [1]), so ist es für Winckelmann um so eigenartiger, daß er Zeit seines Lebens mit der Allegorie beschäftigt blieb. Aus seiner geistigen Anlage, aus seiner Denkart muß deshalb das innige Verhältnis zu dem zu seiner Zeit schon stark in Mißkredit gekommenen Kunstmittel der Allegorie verstanden werden. Winckelmanns theoretisch gedankliches Kunstinteresse während der Nöthnitzer Zeit macht es wahrscheinlich, daß wichtige Anregungen von der systematischen Philosophie der Wolff [2]) und Baumgarten ausgegangen sind, zumal für sein Studium in Halle sein lebhaftes Interesse für beide Philosophen ausdrücklich bezeugt ist [3]).

Zwei kunsttheoretische und poetische Begriffe stehen im Mittelpunkt von Winckelmanns Allegoriebetrachtung: einmal der der „Allegorie“ selbst und zweitens der der „Fabel“, denn die „Fabel wird in der Malerey insgemein Allegorie genannt“ [4]). Die Beziehung zwischen Winckelmann und der Wolffschen Philosophie wird zur Gewißheit, wenn man die Fabeldefinition der beiden vergleicht. Wolff bestimmt die Fabel dahin, daß sie Begriffliches und Gedankliches zu anschaulicher Gestaltung zu bringen habe [5]), ein Gedanke, welcher in der Ästhetik Baumgartens mit der Zusammenstellung aller für diese Aufgabe in Frage kommenden Mittel des Künstlers noch stärker herausgearbeitet wird [6]). Wenn nun Winckelmann am Ende seiner ersten Allegoriedarstellung mit Erwähnung des Aristoteles die Aufgabe des Künstlers dahin zusammenfaßt: „Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler er-

---

[1]) Justi, I, 431. Vgl. Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Leipzig 1914, II, 209. Baumecker, S. 112f.

[2]) Vgl. Eiselein, X, 35.

[3]) Justi, I, 77, 83.

[4]) Wi. W. I, 165.

[5]) Chr. Wolff: Philosophia practica universalis. Pars posterior §§ 302—322.

[6]) Wi. W. I, 168.

halten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat“ [1]), dann ist bei ihm wie bei Baumgarten Fabel und Allegorie in den gleichen künstlerisch-dichterischen Funktionsbereich gerückt. So schließt Borinski mit Recht: „Schon dem Schüler Baumgartens in Halle müssen auf eigenem Boden ‚die Verhüllungen philosophischer Wahrheiten durch den sinnlichen Reiz der Kunst‘ und die zentrale Bedeutung der Fabel in ihr unauslöschlich sich eingeprägt haben [2]).“ Für die angedeutete Beeinflussung Winckelmanns durch den Begründer der deutschen Ästhetik spricht trotz der späteren absprechenden Urteile neben der sichtbaren Interessiertheit des Studenten [3]), besonders die sachliche Übereinstimmung in den Begriffen. Auch zeitliche Schwierigkeiten (die Ästhetik Baumgartens erschien 1750 ff., also 10 Jahre nach Winckelmanns Aufenthalt in Halle) kommen seit den Forschungen Bäumlers, die festgestellt haben, daß die Gedanken der Ästhetik schon in der Inauguralschrift von 1735 keimhaft enthalten sind, nicht mehr in Frage. Es ist also durchaus möglich, daß Winckelmann über die Begriffe „Fabel“ und „Allegorie“ zum erstenmal von Baumgarten eingehend belehrt worden ist [4]). Diese äußeren Voraussetzungen werden durch innere Übereinstimmungen weitgehend gestützt. Aufschlußreich ist schon die Überschrift, welche Winckelmann dem vierten Teil seiner „Erläuterungen“ voransetzt: „Von der Griechen Art zu denken in Werken der Kunst, sonderlich von der Allegorie.“ Mit eindeutiger Klarheit wird damit die Gedankenvermittlung, die Lehrunterweisung, dem bildenden Künstler als Aufgabe gestellt. Damit nimmt Winckelmann Gedanken seines ersten ästhetischen Lehrers auf. Um das Gemeinsame

[1]) Wi. W. I, 61 f.; Baumgarten: Meditationes § 85 nach Riemann: Die Ästhetik A. G. Baumgartens, 1928, S. 67. Vgl. auch Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 211.

[2]) Borinski, II, 209. [3]) Justi, I, 83 ff.

[4]) Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 212 ff.

beider vorauszunehmen: Winckelmann wie Baumgarten haben die Überzeugung, daß die Kunst Wahrheit vermitteln soll, und beide sehen in der Fabel und in der Allegorie das kunstgemäße Mittel, die Versinnlichung abstrakter Begriffe durchzuführen. Die Tatsache dieser grundlegenden Gemeinsamkeit konnte bisher übersehen werden, da der völlig entgegengesetzte Ausgangs- und Zielpunkt beider Denker nur die Gegensätze klar hervortreten ließ. Baumgartens Ausgangspunkt ist eine rein erkenntnistheoretische Fragestellung. Er setzt sich in Fortführung der Gedanken von Leibniz die Aufgabe, die „Vollendung des Systems der begrifflich wissenschaftlichen Erkenntnis" durch Einbeziehung des Bereichs der „unteren Seelenvermögen" zu erreichen. Er sucht nach den Normen und Prinzipien der anschaulichen Erkenntnis [1]). Die Ästhetik ist nach ihm die Wissenschaft von den Regeln der Sinnlichkeit. Das Wort „ästhetisch" hat, wie von Bäumler ausführlich belegt worden ist, neben diesem theoretischen noch einen praktischen Sinn. „Es heißt: abstrakte Materien anziehend, verständlich, konkret darstellen und dadurch mitteilbar machen [2])." Diesen Zug zur Popularisierung „abgezogener" Wahrheiten spürt man am stärksten in der Lehrdichtung der Zeit. Bei ihr erhebt sich für Baumgarten die Frage: Wie gibt der Dichter seinen allgemeinen Gedanken und Wahrheitssätzen eine individuelle konkrete Gestaltung? Bildhafte Beschreibung und metaphorischer Ausdruck sind die Mittel der Poesie, weil sie über die Versinnlichung des Abstrakten hinaus das Dargestellte individualisieren. Auch die Allegorie ist für Baumgarten ein dichterisches Mittel der Konkretisierung und Individualisierung allgemeiner Gedanken [3]). Demgegenüber geht Winckelmann gerade vom Besonderen, von der sinnlichen Figur und der einmaligen Gestalt aus und betrachtet entgegen Baumgarten

[1]) Cassirer: Freiheit und Form, S. 119.
[2]) Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft, S. 209.
[3]) Ebd., S. 218f.

die Allegorie als ein Mittel der Idealisierung und gedanklichen Erfüllung der empirischen Gestalten, der „mechanischen Seelen“ [1]).

Trotz der direkten Hinweise Oesers auf die praktische und Baumgartens auf die philosophische Seite der Allegorie beginnt für Winckelmann erst durch die Beschäftigung mit den antiken Schriftstellern und Kunstwerken die eigentlich lebendige Berührung mit diesem Kunstmittel. Bei der Beschäftigung mit der antiken Malerei und Bildhauerkunst, die nach unseren Ausführungen sich anfangs durch literarische Vermittlung vollzog, findet er jenes von Baumgarten betonte gedankliche Moment als wesentlichen Bestandteil antiker Kunst, was bei seiner unbedingten Hochachtung vor antiker Autorität der „gelehrten Kunst“ zu Achtung, Geltung und Daseinsberechtigung verhilft. Mit Anerkennung wird Parrhasius als Zeugnis dafür angeführt, „daß die Alten gelehrter als wir in der Allegorie gewesen sind“ [2]). Diese Blickrichtung auf die Griechen als dem bisher unerreichten Vorbild für die allegorische Kunstdarstellung dürfte schon genügen, um die Ansicht sicherzustellen, daß sein Begriff der Allegorie durch das reiche Gedankengut der Antike geformt ist, das einmal direkt aus den alten Schriftstellern auf ihn einwirkte, zugleich aber auch auf dem Weg über die englische Renaissancetradition ihn erreicht hat. „Gerade hier steht Winckelmann noch ganz im allgemeinen Verbande des Renaissanceglaubens an die „sapientia veterum“, an das geistige Band zwischen Urwahrheit und Kunst, zwischen Intellektualwissenschaft und Archäologie, wie Bacon ihn in die Neuzeit herübergebracht, Cumberland und Hutcheson ihn damals erneuert, Addisons Journal in die schöngeistige Diskussion des Tages hineingeworfen hatte [3]).“ Beschäftigt hat sich Winckelmann in seiner Frühzeit außer mit dem schon im ersten Teil erwähnten Shaftesbury, der auf die Ähnlichkeit von

[1]) Wi. W. I, 166. [2]) Wi. W. I, 202. [3]) Borinski, II, 208.

Miltons Mythologie im „Paradise Lost“ mit der der Antike aufmerksam machte[1]), besonders mit dem „Hudibras“ des Samuel Butler. Dieses Werk war ihm ein wertvolles Beispiel für didaktische Dichtung, wo Bild und Gedanke im rechten Verhältnis stehen. Demgegenüber sind „die Miltonschen Beschreibungen, die einzige Liebe im Paradiese ausgenommen, wie schön gemalte Gorgonen, die sich ähnlich und gleich fürchterlich sind. Sie sind dem Gehör groß, aber klein dem Verstand“, wohlgemerkt dem Verstand, diesem entziehen sie sich in ihrer phantastischen Übersteigerung[2]). Entgegen Homer, dessen Bilder Winckelmann alle in der Malerei dargestellt sehen möchte, sind deshalb „die erstaunenden, teils schrecklichen Bilder, in welchen Miltons Größe bestehe, kein Vorwurf eines edeln Pinsels..., sondern ganz und gar ungeschickt zur Malerei.“ Trotzdem sein Auge eine klare, form- und maßbegrenzte Bildwelt verlangt, „sammelt (er) alle die gigantisch-grotesken Bilder und Gemälde der Hölle“, die ihm die Dichtung des Milton vermittelte[3]). Diese allgemeinen Anregungen der englischen Literatur werden auf besondere Weise noch nach der Seite der Allegorie ergänzt. „Denn die Zeit sah getreu der Lehre von der ‚sapientia veterum‘ in der Allegorie die ältere Form der poetischen Personifikation, ‚priscus ille dicendi et horridus modus‘ des Livius. Die speziellen kunsttheoretischen Nachwirkungen dieser englischen reformierten Rehabilitierung der Allegorie vertrat Addison auch als gelehrter Numismatiker ‚especially in relation to the Latin and Greek Poets[4])‘.“ Da nun Winckelmanns Beschäftigung mit Addison mehrfach bezeugt ist[5]), wird er in dessen Eintreten für die an der Antike orientierte Allegorie eine Stützung eigener Ansichten gefunden haben. Diesem englischen Einfluß kommt noch nach einer zweiten Richtung eine beachtliche Bedeutung zu. Winckelmann sagt: „Der Maler, der weiter denkt als seine Palette reicht, wünscht

[1]) Borinski, II, 123f. [2]) Justi, I, 165. [3]) Justi, I, 260f.
[4]) Borinski, II, 124. [5]) Justi, I, 242.

einen gelehrten Vorrath zu haben, wohin er gehen, und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könnte[1])." Einige im „Zuschauer", herausgegeben von Addison und Steele, gefundene glückliche allegorische Bilder[2]) bringen ihn deshalb auf den Gedanken, solange ein praktisches allegorisches Handbuch für den Gebrauch des Künstlers noch nicht geschaffen ist, die Wochen- und Monatsschriften für diesen ihrem Wesen entsprechenden Dienst einzuspannen. Hier zeigt sich deutlich, wie stark das lehrhaft rationale Moment bei Winckelmann von dem englischen Denken bestimmt ist. Die Fülle der Anregungen, die Winckelmann aus der zeitgenössischen Philosophie, Kunsttheorie und didaktischen Dichtung zufloß, möge damit angedeutet sein und zugleich erhellen, daß seine Vorliebe für die Allegorie nicht die zufällige Marotte eines Einzelgängers gewesen ist, und daß wir nicht „immer Winckelmann im bestimmtesten Gegensatz zu seiner Epoche" finden[3]). Da es uns aber an klaren und eindeutigen Zeugnissen für die Stärke dieses Einflusses fehlt und wir nur von dem Grad der Beschäftigung mit den einzelnen Autoren Rückschlüsse auf deren Einwirkung machen dürfen, würde die Wichtigkeit, welche Winckelmann dem Allegorieproblem zeit seines Lebens beilegt, keine verständliche Erklärung finden, wenn nicht, wie schon angedeutet, die antike Kunst ihn zu der weitgetriebenen Hochschätzung rationaler Kunstausübung gebracht hätte. Bei den Griechen und Römern fand er die höchste Ausbildung der allegorischen Kunstgattung und beginnt nun aus einer verwandten Natur heraus, diesen Schatz der Antike für das 18. Jahrhundert fruchtbar zu machen. Antike Schriftsteller zeigen ihm, daß nach Ansicht der Griechen zur Erreichung des höchsten Zieles der Malerei, übersinn-

[1]) Wi. W. I, 56.

[2]) Wi. W. I, 189, 235 Anm. 178 weist auf Spectator edit. 1724 vol. II, S. 201.

[3]) Justi, I, 429ff.; Cassirer: Freiheit und Form, S. 204.

liche Dinge darzustellen, der Gebrauch der Allegorie unentbehrlich ist[1]). Damit ist der Wert der Allegorie für Winckelmann unbedingt sichergestellt. Aus der griechischen Kunstliteratur leitet Winckelmann auch die Berechtigung her, den Begriff der Allegorie in einem seinerzeit nicht geläufigen Sinne möglichst weit auszudehnen und „alles, was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemahlet wird", mit Heraclides Ponticus Allegorie im eigentlichen Sinne zu nennen[2]). Winckelmann überschreitet mit vollem Bewußtsein die Grenze, die den Allegoriebegriff auf die sinnbildliche Darstellung abstrakter Begriffe einschränkt, ihm ging es darum, mit dem Aufbau seiner Allegoriedarstellung aus der Kunst der Griechen, „ihre natürliche und schöngebildete Denkart (die sich bildhaft äußert), wieder rege zu machen"[3]). Wenn er für dieses Vorgehen sich auf Heraclides Ponticus beruft, bestätigt sich die schon im Zusammenhang mit der Aufklärungsphilosophie betonte Zielsetzung, mit dem Allegoriehandbuch vorbildliche, ästhetisch ansprechende Figuren und Formen für die bildhaft figürliche Darstellung des Gedanklichen bereitzustellen. Denn in Winckelmann lebt die Überzeugung, daß Malerei und bildende Kunst genau wie die Poesie sich nicht auf die Nachahmung der Naturformen beschränken dürfen. Dies erreichen sie einmal durch Idealisierung, durch Befreiung der Figuren von allem Zufälligen und Einmaligen der natürlichen Erscheinung und durch Erfüllung mit einer „reinen" Idee oder — und dies ist der Weg der Allegorie — durch „Erdichtung", d. h. Gestaltung der sinnlichen Figur nach einer gedanklichen Vorstellung. „Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennt, wurde ihr erst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der Maler sein Werk beleben[4])." An dieser Stelle darf darauf hingewiesen werden, daß für diese Tendenz eine geistige Durchdringung der Bildwelt zu

[1]) Wi. W. I, 59.
[2]) Wi. W. II, 440.
[3]) Suph. VIII, 453.
[4]) Wi. W. I, 166.

erreichen nicht die platonische Philosophie, sondern Aristoteles als Zeuge aufgerufen wird, und daß Julius Cäsar Scaliger, der in Aristoteles den „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus“[1]) sah, die Hauptstützen für seine Allegorieauffassung liefern muß.

Ein zweifacher Sinn liegt der sog. Erdichtung der Bildkunst bei Winckelmann zugrunde. Der Maler soll damit sein Werk aus der Sphäre des rein sinnlichen Genusses, der nur für den ungebildeten „Haufen der Menschen“ als Zeitvertreib Geltung beanspruchen darf, herausnehmen und sie durch gedanklichen Gehalt zu einer würdigen Unterhaltung des Verstandes machen[2]). Doch nicht in reiner Unterhaltung darf sich die Kunst erschöpfen, sondern sie soll darüber hinaus Wissen und Weisheit vermitteln. Da nun die Wahrheit in Allegorie eingekleidet, die ursprüngliche Form jeder Wissensvermittlung, besser „gefällt und einen stärkeren Eindruck macht“[3]), so wird bei lehrhaften Absichten die allegorische Kunstausübung unumgänglich sein. In diesem Sinne hat nach Winckelmann auch Homer seine Dichtung verstanden, von der „seine Ilias ... ein Lehrbuch für Könige und Regenten, und seine Odyssee ebendasselbe im häuslichen Leben seyn“ sollte[4]). Mit dieser rationalistischen Ausdeutung des homerischen Mythos lehnt sich Winckelmann eng an „die allegorische Deutung“ des von ihm mehrfach zitierten Heraclides Ponticus an, dessen *ἀλληγορίαι Ὁμηρικαί* im Geiste der stoischen Schule „die Moral der antiken poetischen Religion“ aus Homer zu entwickeln suchten[5]). Hier trifft sich der rationalistische Winckelmann des 18. Jahrhunderts unmittelbar mit einem gleichgerichteten antiken Denker, und es geht kaum an, Winckelmanns Anschauung von dem homerischen Mythos allzu stark gegen den rationalistischen Deu-

[1]) Walzel: Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, Leipzig 1922, S. 62.
[2]) Wi. W. I, 166.
[3]) Wi W. I, 168; II, 441; III, 6.
[4]) Wi. W. II, 449.
[5]) Borinski, I, 24; Wi. W. I, 201, 233, 236; II, 440.

tungsversuch des 18. Jahrhunderts abzusetzen [1]), wie ihn Winckelmann in der Homerinterpretation seines Berliner Lehrers Damm kennengelernt hatte [2]). Denn auch die Auslegung der mythischen Gestalten als poetische Personifikationen kosmischer Mächte wird in einer völlig rationalen Weise durchgeführt. Die mythologischen Figuren dienen zum uneigentlichen Ausdruck eines begrifflich erkannten Weltverhältnisses, sie sind die „Schatten und Hüllen" eines geheimen Wissens [3]). Der Mythos wird also hier nicht als der direkte bildliche Ausdruck einer Weltdeutung und eines Weltbildes gefaßt, sondern begrifflich geklärte Erkenntnisse vom Walten des Kosmos werden in poetischen, mythischen, allegorischen Figuren zum Ausdruck gebracht, weil aus der Unvollkommenheit sprachlichen Ausdrucksvermögens das Wesen der Dinge bildhaft umfassender, wahrer und lebendiger erfaßt und vermittelt werden kann. Bleibt Winckelmann auch dank seiner naiven Hingabefähigkeit an die Gegenständlichkeit der Kunst vor einer allzu platten interpretatio allegorica bewahrt und behalten für ihn Kunst und Mythos eine Fülle rätselhafter Geheimnisse, die sich begrifflichem Erfassen nie ganz erschließen wollen, so bleibt doch als Kern „ein geheimer Sinn der Fabelgeschichte oder der Weltweisheit der Alten", der sich in seiner eigentlichen Bedeutung der nachdenkenden Betrachtung, der verstandesmäßigen Überlegung erschließt [4]). Nicht stärker als mit dieser durch die Antike gestützten Betonung gedanklicher Qualitäten in der Kunst konnte Winckelmann die Bedeutsamkeit der intellektuell rationalen Kräfte für das Bildschaffen herausheben.

7. Anton Raphael Mengs und Winckelmann.

Bevor wir uns dem Hauptwerk Winckelmanns zuwenden, müssen wir die Kunsttheorie des Malers

[1]) Baumecker, S. 99 Anm. 34.
[2]) Justi, I, 39.
[3]) Wi. W. I, 201.
[4]) Wi. W. I, 199.

A. R. Mengs berühren, weil seine „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“ von 1762 in engster Fühlungnahme mit seinem Freunde Winckelmann entstanden sind. Die Frage nach der Originalität der von Mengs vorgetragenen Gedanken ist bisher nicht gelöst; es stehen sich in dieser Frage Mengs- und Winckelmannanhänger gegenüber [1]). Aus zeitgenössischen Zeugnissen läßt sich die Originalität der Mengsschen Schönheitsdarlegungen nicht erweisen. Mengs selbst betont, daß er erst durch Winckelmann veranlaßt wurde, zu schreiben [2]), und daß er seine Schrift als eine praktische Einführung in Kunstdinge betrachte. Er rate deshalb den Anfängern, dem, „was hierin zu abstrakt und metaphysisch geschrieben ist, ... nicht zu sehr nachzuhängen“. Diese Zurückhaltung dem allgemeinen Teil gegenüber wird verständlich, wenn er die platonischen Gedanken tatsächlich aus der Metaphysik seines Freundes Winckelmann übernommen hat, wie sein Gönner Nic. d'Azara und der Herausgeber seiner Schriften, Prange, behaupten [3]). Fügen wir dem noch ein Zeugnis Winckelmanns bei, der diese Schrift als „Unser Werk“ bezeichnet [4]), so darf nach diesen Überlieferungen der Anteil Winckelmanns als gesichert gelten. „Ohne Winckelmanns Beyhülfe hätte Mengs seine wirklich classische Schrift: Gedanken über die Schönheit schwerlich zu Stande gebracht [5]).“ Mit diesem Urteil Heinrich Meyers wird die Zeitbedeutung dieser kleinen ästhetischen Schrift sicher bezeichnet. Auch nach Goethes Worten erhält das

---

[1]) Für den Einfluß Winckelmanns auf Mengs treten ein: Christoffel: Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs, Basel 1918, S. 81f.; H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 379; Koch: Goethe und Plotin, S. 153. — Die entgegengesetzte Einflußrichtung nehmen an: Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, II, 211; vgl. auch Justi, II, 35f., 38; Panofsky, S. 117.

[2]) Christoffel, S. 27.

[3]) Mengs: Hinterlassne Werke, hrsg. von Prange, Halle 1786, II, 7, 24, 99.

[4]) Borinski, II, 211.

[5]) Wi. W. V, 486.

Mittlertum Mengs' zwischen Winckelmann und der Weimarer Klassik eine bedeutsame Note[1]).

Die genannten zeitgenössischen Äußerungen werden durch innere Gründe noch gestützt. Denn während der Verfasser die allgemeinen Schönheitsbetrachtungen des ersten Teils trocken und unbeholfen doziert, gibt er im zweiten Teil eine lebendige Darstellung des Geschmacks in der Malerei Raphaels, Correggios und Tizians. Es ist auch nicht zufällig, daß sich Winckelmann in der Kunstgeschichte für seine Bemerkungen über die Proportionenlehre aus diesem praktischen Teil Aufklärung holt[2]). Die systematischen Darlegungen über die Schönheitswelt dagegen sind Winckelmannsches Gut, das wir in der Geschichte der Kunst wiederfinden werden.

Die Wirkung der „Gedanken über die Schönheit" wird verständlich, wenn man die objektiv gesehen unselbständige, eklektizistische Zusammenfassung heterogener Schönheitsdeutungen[3]) nicht als Zeugnis eines unklaren Geistes, der Widersinniges zusammendrängt, auffaßt, sondern als den bewußten Versuch, gegen den auflösenden Psychologismus des 18. Jahrhunderts, wie er von England und Frankreich nach Deutschland eindrang, unter Übernahme der wertvollen psychologischen Errungenschaften zu einer objektiven Norm zurückzufinden. Damit werden Gedanken Baumgartens im engeren Rahmen einer Kunsttheorie fruchtbar gemacht.

Gleich im ersten Paragraphen der von Mengs gegebenen Erklärung der Schönheit als dem „sichtlichen Begriff der Vollkommenheit" wird ein erkenntnistheoretischer Satz Baumgartens in die Kunstbestimmung hineingenommen. Diese Übernahme ist deshalb von großer Bedeutung, weil damit die Kunstgestalten neben ihrer ästhetischen Funktion die Träger- und Mittlerrolle einer rational un-

[1]) Goethe an Knebel, 26. II. 1782, nicht an Frau von Stein, wie Harnack, Z. f. vgl. Litgesch., VI, 268, behauptet.

[2]) Wi. W. IV, 176.

[3]) Vgl. Waetzoldt: Deutsch. Kunsthistoriker, Leipzig 1925, I, 84.

zugänglichen Wahrheit zugewiesen bekommen. Diese Aufgabe der Vermittlung übersinnlicher Werte durch das Kunstwerk ist nur symbolhaft zu lösen. Bei Mengs wie auch bei Winckelmann werden nun theoretisch die für solche Symbolschöpfungen notwendigen Voraussetzungen nach zwei Seiten hin klargelegt. Einmal wird durch den Ausschluß jeder direkten Einsichtmöglichkeit in die transzendente Welt des vollkommenen Seins der sinnlichen Bildwelt die Aufgabe der sinnbildlichen Darstellung dieser Seinswelt zugewiesen und zweitens wird durch das Zurückgehen der Künstler auf die Wirklichkeit die dynamische Naturgestalt in ihrem Wert zur Geltung gebracht.

Die Hinwendung zur Erfahrung der Wirklichkeit als dem einzigen von Menschen beschreitbaren Weg zu echter Erkenntnis nimmt einen von Goethe vertretenen Grundsatz voraus, sich an das Wirkliche zu halten. Der sichtliche Begriff der Vollkommenheit vermittelt dem Menschen zwar nur „ein Gleichnis der Vollkommenheit", „eine Art Vollkommenheit", wodurch niemals das Wesen des wahren Schönen erkannt werden würde, wenn der Mensch nicht ein Seelenvermögen besäße, mit dem er die „unsichtbaren Vollkommenheiten" fühlen und ihre Wahrheit ahnungsweise erfassen könnte [1]). Diese Heranziehung einer inneren Seelenkraft zur Bewältigung des unüberschreitbaren Abstandes von sinnlicher Erfahrungswelt und transzendenter Geisteswelt, dieses Aufrufen des Gefühls zur intuitiven Erfassung übersinnlicher Wirklichkeiten läßt später die betonte Zustimmung Herders zu den hier vorgetragenen Schönheitsauffassungen verständlich werden [2]). Hier sucht ein neues Kunstgefühl

[1]) Mengs' sämmtl. hinterlassene Schriften, hrsg. von Dr. G. Schilling, Bonn 1843, S. 199f. Vgl. auch Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei (Reclams U. B. Nr. 627), S. 22, 20.

[2]) In Herders „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?" findet sich ein umfangreiches Zitat

mit ersten tastenden Versuchen die von der dogmatischen Schönheitsmetaphysik gestellten Probleme von einem subjektiven Ausgangspunkt her in Angriff zu nehmen. Die bewußte Zurückführung des Schönheitserlebnisses auf psychologische Grundlagen kann nicht besser als durch Mengs' Stellungnahme zu Platons Schau der göttlichen Vollkommenheit gezeigt werden. Die Anamnesislehre psychologisch verfälschend, berichtet Mengs: Plato hält die Erinnerung für die Ursache der entzückenden Kraft der Schönheit und träumt damit einen glücklichen Traum, der aus menschlichen Wunschbildern nach einem seligen Leben entstanden ist[1]). Christliche Gedanken haben auf diese Deutung eingewirkt.

Trotz des nach neuplatonischem Vorbild entwickelten Schönheitssytems am Anfang der Schrift bleibt der Künstler bei der Ausübung seiner Kunst auf die Gegenstände der Natur angewiesen. Diese vermitteln dem Menschen „Begriffe", welche aus der vom Schöpfer den Dingen beigelegten Bestimmung hervorgehen. Diese „Begriffe" besitzen aber nicht die Eindeutigkeit von reinen Verstandesbegriffen, sondern weil es die Seele ist, welche die Erkenntnis vermittelt, enthalten sie ein Mehr an Bedeutung, die über jede rationale Bestimmbarkeit hinausreicht. Die durch den „Begriff" vollzogene Bestimmung deutet auf ein „Maß an Kraft", auf eine Entwicklungsenergie, die dem Gegenstand von Gott beigelegt ist[2]). Das drängende Suchen nach einem Immanenzschema, einem Alleinheitssystem ist in diesen Gedankengängen zu spüren. Wenn es schon bei Winckelmann heißt, daß die Schönheit kaum unter einen bestimmten Begriff zu fassen ist, so kehrt dieser Gedanke bei Mengs wieder, wenn er über die Wirkung der Schönheit spricht und sie als geistig organi-

---

aus Mengs' „Gedanken über die Schönheit"; Reclams U. B. Nr. 627, S. 18 = Suph. I, 47f.

[1]) Mengs' Schriften (Schilling), S. 200.

[2]) Mengs: Gedanken über die Schönheit, (Reclams U. B. Nr. 627), S. 15f.

sierende Kraft, als die Seele der Gestalten auffaßt. Trotz seiner „reflektiven Natur", die immer bemüht ist, „zu begrifflicher Klarheit über seine Kunst zu kommen"[1]), zeigt sich hier eine feinere Empfindungsfähigkeit, welche auch zu seiner Natur gerechnet werden muß. Beherrschend bleibt jedoch seine ursprüngliche Verstandesnatur, die alle unsicheren Begriffe aus der Kunstdeutung verbannt und deshalb das französische „je ne sais quoi" durch den klareren Begriff „Geschmack" oder „Manier" ersetzt wissen will[2]). Damit wird genau die geistesgeschichtliche Situation getroffen, in der die deutsche Ästhetik um die Mitte des Jahrhunderts sich befindet, als sie gegen den französischen Verzicht auf die raison den Begriff der ratio nicht aufgibt und damit Wegbereiter für die klassische Lösung wird. Noch deutlicher als bei Winckelmann kommt diese historische Rolle der Kunsttheorie bei Mengs zum greifbaren Ausdruck, wird jedoch von jenem viel stärker zur allgemeinen Geltung gebracht. Wichtig ist für unsere Untersuchung, daß Mengs die Notwendigkeit der Naturnachahmung, also das Ausgehen von der Erscheinungswelt auch für das ideale Kunstwerk fordert und die Schaffung der Idee auf die Auswahl und Zusammenfassung der schönsten Teile, die in der Natur zerstreut sind, einschränkt, ja die Erfindung neuer Teile als „eine Art Lügen" ablehnt. An diese Gewinnung der Idee aus der Erscheinungswelt sollte, wenn auch sachlich und methodisch unter völlig neuen Voraussetzungen, Goethe wieder anknüpfen, als er gegen die platte Naturnachahmung und gegen die Manier den Weg zum idealen Kunstwerk, ja zum symbolischen Kunstwerk zu ergründen suchte.

Diese Anknüpfung wird noch erleichtert, da wir es bei Mengs' Gestaltbegriff, wie schon oben kurz angedeutet wurde, mit einem solchen dynamischer Prägung zu tun haben. Denn Mengs läßt die Dinge der Materie mit einem

[1]) Gerstenberg: J. J. Winckelmann und A. R. Mengs, Halle 1929, S. 11. [2]) Mengs' Schriften (Schilling), S. 251f.

vom Schöpfer gegebenen „Maß an Kraft“ begabt sein. Da sie zugleich untereinander in einem leidenden und wirkenden Gegenseitigkeitsverhältnis stehen, erscheint dem Menschen „die Natur wie eine Gemeinde“, wo die einzelnen Glieder Träger der „mit unserer Seele harmonierenden Kraft“ Gottes sind[1]). Darüber hinaus wirken in Tier und Mensch „Leidenschaften und Regungen“, die in dem Menschen harmonischer Haltung, zwar gebändigt und zur Ruhe gebracht, ewig wirksam sind[2]). Dieser Gedanke sollte erst bei Winckelmann seine letzte und klarste Durchdringung bekommen. Die geistesgeschichtliche Rolle läßt sich überhaupt nicht ohne das Zusammenwirken mit Winckelmann feststellen, und wir werden sehen, daß besonders bei Herder weder Mengs ohne Winckelmann, noch Winckelmann ohne Mengs in der Wirkung richtig beurteilt werden können.

8. Die bedeutungshaltige Kunst (Italien).

Der Ideebegriff in der „Geschichte der Kunst des Altertums“.

Ein Überblick über die Kunstgeschichte zeigt, daß die im vierten Buch eingefügte Systematik der Kunst und Metaphysik des Schönen, in der rein idealistisches Gedankengut vereinigt ist, nur einen kleinen Bestandteil gegenüber der geschichtlichen Hauptdarstellung ausmacht. Diese schon sachlich bedingte Beschränkung der systematischen Teile auf einige Paragraphen gegenüber der Kunst- und Stilgeschichte hat darüber hinaus ihre inneren Gründe. Winckelmann erklärt: bei der Erschließung des Schönen können wir „nicht nach Art der Geometrie verfahren, welche vom allgemeinen auf das besondere und einzelne, und vom Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften gehet und schließet, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahr-

[1]) Mengs: Gedanken über die Schönheit, (Reclams U. B. Nr. 627), S. 12f. [2]) Ebd., S. 17f.

scheinliche Schlüsse zu ziehen“ [1]). Aus der Mißachtung dieser Regel ist es zu verstehen, daß „vom Plato an bis auf unsere Zeit, ... die Schriften dieser Art vom allgemeinen Schönen leer, ohne Unterricht und von niedrigem Gehalte“ waren [2]). Durchaus im Sinne dieser Tendenz zum Erfahrbaren taucht die Erwägung pädagogischer Brauchbarkeit der Schönheitslehre auf; denn zur wahren Kenntnis des Schönen gehört nicht nur die Loslösung von der allgemeinen Spekulation und die Hinwendung zu den sinnlichen Erscheinungen, sondern auch die Fähigkeit der sachlichen Darlegung der Schönheitsgründe am realen Gegenstand. Man darf nicht nur beim Anblick eines schönen Kunstwerkes rufen: „oh que cela est beau“, sondern muß auch das „Warum“ zu erklären wissen [3]).

Diese erzieherische Note in Winckelmanns Denken muß unseres Erachtens immer wieder bei der Beurteilung der systematischen Teile seiner Kunstgeschichte herangezogen werden; denn als „Lehrgebäude“ ist seine Kunstgeschichte entworfen und gedacht. Winckelmann betont, daß er die deutsche Bedeutung des Wortes „Geschichte“ im Sinne des griechischen *ἱστορία* verstanden wissen will, was soviel wie „Kunde, Kenntnis“ von der Kunst des Altertums im weitesten Sinne bedeuten würde [4]). „Das Wesen der Kunst ist in (dem geschichtlichen) sowohl als in (dem systematischen) Theile der vornehmste Endzweck.“ Nur eine genaue Beschreibung kann hier zum Ziele führen. Die für die Kunstbetrachtung epochale Wendung zur Stilanalyse bestimmt die Gesamtleistung Winckelmanns in ihren charakteristischen Merkmalen und darf bei der Interpretierung der systematischen Teile nicht aus den Augen gelassen werden. Denn beide Zielsetzungen, die historischen Beschreibungen und die systematischen Untersuchungen, liegen in der Einheit einer

[1]) Wi. W. IV, 51. [2]) Wi. W. II, 385. [3]) Wi. W. II, 277.
[4]) Wi. W. III, I; vgl. zur Bedeutung von *ἱστορία* W. Jaeger: Paideia, 1933, S. 479.

geistigen Persönlichkeit begründet, welche in dieser doppelten Blickrichtung auf Erscheinung und Idee im engsten Zusammenhang mit dem Denken der deutschen Klassik steht. Ernst Heidrich hat diese tiefere Gemeinsamkeit gesehen in dem Verhalten zum Stoff der Darstellung, in dem „Bemühen ihn zu durchdringen und zu durchgeistigen". Aus der „Absicht Geschichte zu denken ... entsteht eine innere Spannung des Geistes, eine Höhe intuitiven Vermögens, aber auch jene gegen die natürliche Anschauung gewandte abstrakte Innerlichkeit und jener idealistische Zug, der die deutsche Dichtung seit Herder als ihr kongenial entsprechen mußte"[1]).

Der Begriff „Idee" taucht in Winckelmanns Kunstgeschichte nur vereinzelt auf. Er bedeutet dann soviel wie Vorstellung einer menschlichen Gestalt, meist einer über die Natur erhabenen Idealfigur, zu welcher der Künstler auf Grund von Einzelerfahrungen gekommen ist[2]). Der Idee im Sinne Winckelmanns kommt daher grundsätzlich Anschauungscharakter zu. Neben ihr steht der „Begriff", der den gedanklichen Inhalt, die geistigen Qualitäten der einzelnen Vorstellungen umfaßt. Die Begriffe können nach Winckelmann entweder auf empirischem Wege durch Anschauung der Naturgestalten gewonnen werden[3]), oder sie entstehen durch Einsicht in übersinnliche Welten, welche den Stiftern der Religionen und einigen Dichtern beschieden war[2]). Der bildende Künstler, der zunächst auf die sinnliche Erfahrung angewiesen ist, sammelt „einzelne Kenntnisse" des Schönen, welche er durch die synthetische Kraft seines Geistes zu einer „höchsten Idee menschlicher Schönheit" zusammenfaßt[4]). Der dieser Idee entsprechende „Begriff der menschlichen Schönheit" bleibt jedoch in Subjektivität eingeschlossen und erhebt sich nur annähe-

[1]) E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 47.

[2]) Wi. W. IV, 72.

[3]) Wi. W. IV, 74f.

[4]) Wi. W. IV, 52.

rungsweise zu dem Begriff, der der höchsten Schönheit bei Gott gemäß sein würde [1]). Es heißt deshalb die Denkweise Winckelmanns verkennen, wenn entgegen dem klaren Wortlaut der „Begriff" „nicht (als der) conceptus communis der Neueren, sondern (als) der tätige und gestaltende Logos selbst, aus dem alles Sein in seiner Geformtheit hervorgeht", gefaßt wird [2]). Der „Begriff der Schönheit" umfaßt nach Winckelmann wohl einen gleichsam „aus der Materie gezogenen Geist", aber nicht einen Geist im Sinne des Logos. Wir erwähnten bereits, daß Winckelmann jeder Untersuchung über das allgemeine Schöne ablehnend gegenübersteht. Dies dürfte ein Grund sein, weshalb sein Plan einer Abhandlung „Über das Schöne" unausgeführt blieb. „Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben" und dabei zu der Gleichsetzung des Schönen mit dem Vollkommenen gelangt sind, haben nur einen unbestimmten Begriff durch einen neuen ersetzt, der genau so unbestimmt über das Wesen dieses allgemeinen Schönen nichts aussagt. Über Schönes denken setzt für Winckelmann immer die Vorstellung einer konkret sinnlichen Gestalt voraus, an der das Wesen des Schönen entwickelt werden kann. D. h. der Begriff des allgemeinen Schönen „bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden, uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können" [3]). Wenn es an einer späteren Stelle heißt: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden" [4]), dann tritt in diesen beiden Sätzen die Schönheits- und Kunstlehre Winckelmanns in ihrer

[1]) Vgl. Wi. W. IV, 71f.
[2]) Cassirer: Freiheit und Form, S. 211.
[3]) Wi. W. IV, 51f.; vgl. das oben über Mengs Gesagte.
[4]) Wi. W. IV, 52.

Zwiespältigkeit zutage. Der aufgeschlossene Umgang mit der antiken Kunstwelt hat in Winckelmann die schon in Dresden geahnte Notwendigkeit einer Herleitung des Schönen aus der sinnlich realen Umwelt zur festen Überzeugung gebracht. Ganz in diesem Sinne beginnt deshalb der Teil vom „Wesentlichen der Kunst" in der ersten Auflage der Kunstgeschichte von 1764 mit der Bestimmung, daß die Begriffe der Schönheit, die hier untersucht werden sollen, „theils in Maaße und Verhältnissen, theils in Formen, deren Schönheit der ersten griechischen Künstler Absicht war", bestehen. „Cicero sagt: diese bilden die Gestalt, und jene bestimmen die Proportion [1])." Die sinnlichen Faktoren werden also als das Wesentliche der Kunstschönheit herausgestellt, ohne daß der Versuch einer metaphysischen Legitimierung dieser künstlerischen Schönheitswelt gemacht wird.

Es ist kein Zufall, daß an dieser Stelle im Anschluß an Cicero der Begriff der „Gestalt" eingeführt wird, welcher der äußeren proportionalen Schönheit der Verhältnisse die Gestaltschönheit eines organischen Gebildes entgegenstellt. Wenn deshalb antikes Kunstdenken zur Erläuterung Winckelmanns herbeigezogen werden soll, dann wird man einmal an echte platonische, nicht neuplatonische, gleich stark aber auch an aristotelische Lehren erinnert werden. Die Wendungen neuplatonischer Prägung dagegen zeigen die Nachwirkung der von uns einleitend behandelten Kunstliteratur, die dabei selbst mit schon erstarrten Formeln arbeitet. Schon wenige Jahre Italienaufenthalt ließen Winckelmann selbst den hier vorhandenen Widerspruch empfinden, wie aus einem Vergleich der beiden ersten Auflagen der Kunstgeschichte hervorgeht. In den Erweiterungen der späteren Fassung rechnet Winckelmann in schärfster Weise mit der spekulativen Schulweisheit ab, „die uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindigkeiten und Umschweife ge-

[1]) Wi. W. IV, 36.

führet, die am Ende vornehmlich gedient haben, ungeheure Bücher auszuhecken, und den Verstand durch Eckel zu ermüden“ [1]). Die Kunst ist von philosophischen Betrachtungen bis heute ausgeschlossen geblieben, da man die allgemeinen Wahrheiten nicht auf das einzelne Schöne angewendet hat. Nicht durch solche leeren Betrachtungen, sondern nur durch lebendige Auseinandersetzung mit der Kunstgestalt kann man die Schönheit begreifen, soweit sie den „großen Künstlern erschien und sich fühlen, begreifen und bilden ließ: denn in ihren Werken habe ich dieselbe zu erkennen gesuchet und gewünschet“ [2]).

Der Ideebegriff. Wenn es über den Mangel an schönen Kunstwerken bei den Ägyptern heißt: die „Bildung“ ihrer Körper hatte „nicht diejenigen Vorzüge ..., welche den Künstler durch Ideen hoher Schönheit reizen konnten“, dann wird die Idee im Geiste des Künstlers als empirisch gewonnene Vorstellung verstanden [3]). Dieser an sich einfache Tatbestand erfährt bei Winckelmann eine sachlich bedingte Komplizierung, wenn er versucht, die Ideebildung der mit der Darstellung von Götterfiguren beschäftigten Künstler zu bestimmen. „Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern [4]).“ Die Betonung der sinnlichen Seite des Kunstwerks muß an dieser Stelle, wo es um die Darstellung von transzendenten Wesen geht, besonders beachtet werden. Denn nicht daß der Künstler notwendigerweise sein Kunstwerk im sinnlich materialen Stoff zur Erscheinung bringt, sondern daß seine Aufgabe darin gesehen wird, in der Hauptsache für die Sinne und nicht für den Geist zu schaffen,

[1]) Wi. W. IV, 35; Justi, III, 440ff. berichtet über die 2. Ausgabe der Kunstgeschichte.
[2]) Wi. W. IV, 37. [3]) Wi. W. III, 66. [4]) Wi. W. IV, 72.

dieses darf als bemerkenswert aus der zitierten Stelle herausgehoben werden. Der Geist des Menschen, der eine Neigung hat, sich „in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben", findet seine „wahre Zufriedenheit in der Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen". Der Zwang des Menschen von der sinnlichen Erfahrung, von den Gegebenheiten der Natur auszugehen, ist für Winckelmann die unausweichliche Notwendigkeit jedes Kunstschaffens; hier allein findet er seine Ideen, die Vorbilder für seine Kunst. Zugleich besitzt aber der Mensch in sich eine fordernde Kraft, die ihn aus seiner gebundenen Existenzform hinausheben will und die zu Daseinsbereichen drängt, wo vollkommene Gestalten das Leben beherrschen. Winckelmann denkt dabei jedoch nicht an eine spekulative, sondern an die mythenschaffende Kraft des Volkes, die einen Götterhimmel wie den der Griechen hat schaffen können. Aus religiösem Verlangen entstehen so erhabene Ideen; zu diesen „gaben die ersten Stifter der Religionen, welches Dichter waren, die hohen Begriffe, und diese gaben der Einbildung Flügel, ihr Werk über sich selbst und über das Sinnliche zu erheben"[1]). Mit der Einfügung der göttlichen Dichter, deren höchster Vertreter der göttliche Homer gewesen ist, ist für den im Anschaulichen wurzelnden Winckelmann der rettende Ausweg gefunden, um die Gestaltungsmöglichkeit übermenschlicher Wesen zu erklären. Die prophetische Kunst der Dichter, die vom geheimnisvollen Urgrund des Lebens künden und Reiche vollendeter Schönheit erstehen lassen, gibt dem bildenden Künstler die Kraft, „die Natur vom Sinnlichen zum Unerschaffnen" zu erheben und Geschöpfe hervorzubringen, „welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu seyn scheinen". Aber da „die Bildung aller Gottheiten ... wie nach einer von der Natur selbst angedeuteten Idea bestimmet" ist,

[1]) Wi. W. IV, 72.

müssen sie in Wahrheit auf empirische Grundlagen zurückgeführt werden[1]). Die scheinbar neuplatonischen Gedanken sind also bei Winckelmann nur äußere sprachliche Formeln, denen ein völlig neuer eigener Gedankengehalt zugrunde liegt. Noch deutlicher kommt dieser Sachverhalt bei Winckelmanns Besprechung der Niobidengruppe zum Ausdruck. Die Schönheit der Niobe „ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeuget würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblasen zu seyn scheinet“[2]). Die Konjunktivformen sowohl wie das „scheinen“ am Ende des Satzes deuten hier wieder in die Richtung der sinnlichen Eindrücke, von denen der Künstler ausgegangen ist. Zwei weitere Beispiele mögen hierfür eine letzte Stütze geben. Über die Gestaltung jugendlicher Götterfiguren heißt es bei Winckelmann; sie seien ein „Ideal theils von männlichen schönen Körpern, theils von der Natur schöner Verschnittenen genommen, und durch ein über die Menschheit erhabenes Gewächs erhöhet“; auch Plato berichtet, sie seien nicht nach wirklichen Verhältnissen, sondern nach solchen gebildet worden, „welche der Einbildung die schönsten schienen“[3]). Noch deutlicher heißt es über den beflügelten „Genius in der Villa Borghese“: „Wenn die Einbildung mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllet, und mit Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von göttlichem Licht erleuchtet wäre; in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses Bild vor. Man könnte sagen, die N a t u r habe diese Schönheit, mit Genehmhaltung Gottes

[1]) Wi. W. IV, 96.
[2]) Wi. W. V, 240.
[3]) Wi. W. IV, 74f.

nach der Schönheit der Engel gebildet[1])." Trotz des neuplatonischen Bildes von der Lichtnatur Gottes zeigt der Nachsatz, daß auch hier die Natur die Schönheit dem Künstler lebendig vor Augen gestellt habe.

Für die von uns durchgeführte Festlegung Winckelmanns auf eine realistische Geisteshaltung gibt uns nun Winckelmann selbst in den Erweiterungsteilen seiner Kunstgeschichte ein vollgültiges Zeugnis. Dort lehnt er es ausdrücklich ab, daß das Ideal „nur allein im Verstande könne gebildet werden". „Nach Zeugnissen scheinen selbst Raphael und Guido in diesem Mißverstande" gewesen zu sein, wie des ersteren Brief an Balthasar Castiglione über die Entstehung der Galathea und Renis Brief an einen römischen Prälaten über den Entwurf seines Erzengels Michael zu beweisen scheinen[2]). Raffaels Brief ist uns bereits aus den „Gedanken über die Nachahmung" bekannt und wurde dort von Winckelmann als eine vollgültige Äußerung für die streng idealistische Grundlage der Kunst gewertet. Dieser positiven Wertung folgt jetzt eine kritische Stellungnahme, welche den Malern mangelnde Naturbeobachtung und damit ein notwendiges Zurückbleiben hinter der dem Menschen in der Kunst erreichbaren Schönheit vorhält. Beide Zeugnisse sind dem Vitenwerk des Giov. Bellori entnommen; in dessen Sinne werden von Winckelmann die idealistischen Gedankengänge entschieden zurückgedrängt, zumal dieser sich mit Hinweis auf die Verschnittenen zu einer naturalistischen Deutung des Ideals berechtigt glaubt. Aus diesem Grunde widmet er ein immer stärkeres Interesse dem Gewächs und der Bildung dieser menschlichen Zwischenformen, in denen die Einseitigkeit männlicher und weiblicher Natur in einer höheren Existenzform aufgehoben zu sein scheint. Es bot sich dem griechischen Künstler Gelegenheit, „das idealische Gewächs der Jugend... stückweis in Verschnittenen" wahrzunehmen und die „Schönheiten

[1]) Wi. W. IV, 81f.

[2]) Wi. W. IV, 63f.

und Eigenschaften beyderley Geschlechter in den Bildern der Hermaphroditen“ zu vereinigen[1]).

Zeigten wir oben bei Mengs eine von Baumgarten inspirierte Bestimmung der Schönheit, die von Winckelmann schon in der Kunstgeschichte als ungenügend abgelehnt wurde, so zeigen die einleitenden Worte zu der Ausgabe der „Monumenti inediti“ von 1767, dem sog. „Trattato preliminare“[2]), daß Winckelmann jetzt den Begriff der Schönheit scharf von dem der Vollkommenheit abtrennt. Wenn man gemeiniglich die Schönheit durch die „gegenseitige Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen“ bestimmt sein läßt, dann „verwechselt man die Schönheit mit der Vollkommenheit“, die der Mensch ebensowenig wie die Schönheit ergründen kann. Wie in diesem Fall führt noch an anderer Stelle der Trattato über die Kunstgeschichte hinaus. Winckelmann bekennt nämlich jetzt „auch in unsern Tagen ... in der Wirklichkeit Gestalten, wie die Niobe oder den Vatikanischen Apollo“ gesehen zu haben[3]). In dieser späten Schrift bekennt also Winckelmann zum erstenmal klar, wie er über die geistigen Voraussetzungen und Gründe des Schönen denkt. Winckelmann, der Schöpfer der realen Kunstgeschichtsbetrachtung, hat wohl zu einem guten Teil das Lebendigwerden platonischer Gedanken im 18. Jahrhundert gefördert, darf aber selbst nur bedingt einer platonischen oder gar neuplatonischen Gedankenwelt zugeordnet werden, die über die Dichtungen Michelangelos etwa auf ihn einströmte[4]).

Diese endgültige Hinwendung zur natürlichen Welt wird noch durch die Überlegung gestützt, daß dem Ideali-

[1]) Wi. W. IV, 66.

[2]) Wir zitieren nach der deutschen Übersetzung Wi. W. VII.

[3]) Wi. W. VII, 73, 81ff.

[4]) Wi. W. IV, 43; vgl. auch Wi. W. IV, 262 Anm. 149; Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, hrsg. v. Carl Frey, Berlin 1897, S. IX.

sierungsstreben des Künstlers zwingende innere Grenzen gesetzt sind. Die Kunst von Menschenhand „kann“ es nicht vermeiden, „die Gottheiten mit menschlichen Gefühlen und Empfindungen vorzustellen“ [1]). Zur Erfüllung dieser Forderung besitzt der Künstler in der „Zeichnung“, dem Kontur das technische Mittel, um jede Seelenregung an der äußeren Gestalt sichtbar zu machen. Im ersten Abschnitt haben wir die Funktion des Umrisses ausführlich erörtert. Zur Verdeutlichung der Aufgabe des Konturs wird von Winckelmann in der Kunstgeschichte der Gegenbegriff der „Unbezeichnung“ geprägt, der jedoch nur für die höchste Schönheit in Gott, der über menschliches Leiden und Empfinden erhaben in seliger Ruhe lebt, Realität besitzen würde. Die „Unbezeichnung der hohen Schönheit“ will eine Gestalt anzeigen, „die weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sey noch irgendeinen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen“. Da aber in der menschlichen Natur, nach der allein der Künstler gestalten kann, „die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meere des Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter seegelt, und der Künstler sich erhebet“, so wären Gestalten ohne Empfindung und Ausdruck nur blasse Abstraktionen [2]). Die Vermittlung zwischen der Schönheit in idealen Gestalten und dem menschlichen Ausdruck in Haltung und Bewegung übernimmt die „Stille“, das ruhige „gesittete Wesen“, das nach Winckelmann „in dem Bilde sowohl als in dem, der es entwirft“, vorhanden sein muß, wenn ein Ideal-Schönes gestaltet werden soll. Mit der Stille ist also auf einer Stufe der Überwindung des leidenschaftlichen Gefühlslebens ein Zustand erreicht, der in sich die latente Spannung eines nach Kämpfen zur Ruhe gekommenen Menschen besitzt. Der geistige Ursprung dieses Winckel-

[1]) Wi. W. VII, 95.

[2]) Wi. W. IV, 54f.

mannschen Zentralbegriffs ist bisher noch nicht untersucht worden. Winckelmann beruft sich auf Lehren Platons, dürfte aber entscheidend durch die stoische Philosophie beeinflußt worden sein[1]).

b) Der „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst."

Gegen Ende seines Lebens trat Winckelmann mit einem Werk an die Öffentlichkeit, das Gedanken der Frühzeit in breiterer Darlegung wieder aufnahm, welches der rational bestimmten Allegoriekunst von neuem Daseinsraum erkämpfen wollte. Die oben nachgewiesene Beziehung zur englischen Geisteswelt wird diesmal durch die Widmung des Werkes an die „Königlich Großbritannische Gesellschaft der Wissenschaften auf der berühmten Universität zu Göttingen" schon äußerlich kenntlich gemacht. In gleicher Weise wie in der Dresdner Zeit wird mit Bezug auf die Antike, besonders auf Heraklides Pontikus, der rationale Charakter dieser Kunstform herausgehoben, zugleich aber ihrer sinnlich anschaulichen Seite eine verstärkte Aufmerksamkeit zugewendet. Im eigentlichen Sinne ist die „Abhandlung einer Allegorie eben das, was andere Ikonologie nennen"[2]). Schon Borinski wies auf den „offenen und freudigen Charakter der griechischen Allegorie" hin[3]). Denn die Griechen übernahmen von den Ägyptern, den Erfindern der Allegorie, nur solche hieroglyphischen Bilder, die frei von Dunkelheit und Unklarheit dem griechischen „offenen Wesen und ... dem Charakter der Freude" entsprachen, oder „wenn selbst Homer seinen Göttern egyptische Allegorien in den Mund leget, geschiehet es insgemein, um sich zu verwahren mit einem ‚Man saget'"[4]). In der ältesten griechischen Allegorie ist jene höchste Einheit von wesens-

[1]) Wi. W. IV, 151. 137; vgl. Rehm: Götterstille und Göttertrauer. Jb. d. fr. dt. Hochstifts, 1931, S. 209ff.

[2]) Wi. W. II, 441. [3]) Borinski, II, 210.

[4]) Wi. W. I, 172f.

gemäßer Form und gedanklichem Gehalt gefunden, die den erhabenen Charakter dieser Kunstgattung ausmacht. Das große und ewige Vorbild für die Allegorie war die Natur; aus ihrem Reichtum, aus der Fülle ihrer sinnlich klaren und schönen Erscheinungsformen schöpfte der Mensch der früheren Zeit jene naiven reinen mythischen Gestalten, welche in den Helden- und Götterszenen des homerischen Epos erscheinen, und welche in den göttlichen Figuren der bildenden Kunst gestaltet sind. Schon hier sei darauf hingewiesen, daß diese Gedanken Winckelmanns bei Herder wieder fruchtbar werden, wenn er sagt: „Die Natur selbst ist die Lehrerin der Allegorie gewesen, und diese Sprache scheint ihr eigener, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken. Denn sie ist wesentlich und gibt ein wahres Bild der Sachen, das in wenig Worten der ältesten Sprache gefunden wird, und die Gedanken malen ist unstreitig älter, als sie schreiben, wie wir aus der Geschichte der Völker der alten und neuen Welt wissen[1])."

Der Mensch folgt demnach der Natur um der Wahrheit willen. Das ruhelose Bemühen des Menschen um Erkenntnis, das Suchen nach dem wahren Sein und die Mitteilung des Erkannten ist nach Winckelmann der Anlaß der ersten künstlerischen Tätigkeit gewesen. Denn lange bevor der Mensch das Wesen der Schönheit erfuhr, regte sich in ihm der Trieb bewußt formend seine Urweisheit in naturnahen Bildern zu objektivieren, um so den vollen und tiefen Wahrheitsgehalt inneren Schauens verständlich und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen. „Die ältesten Künstler der Griechen entwarfen ihre Bilder mehr nach der Deutung als wechselsweise, das ist, die Begriffe der Schönheit wurden den symbolischen Vorstellungen an denselben nachgesetzt, zu der Zeit, da die Schönheit noch nicht der höchste Endzweck ihrer Künstler war[2])." Winckelmann berührt damit die zu allen

[1]) Kl. Schr. I, 209. [2]) Wi. W. II, 450.

Zeiten den denkenden und erkennenden Menschen beunruhigende Frage der wesensgemäßen und echten Wahrheitsvermittlung, die nach Winckelmann nur durch künstlerische Gestaltungen vollkommen gelöst werden kann. Der alte Gedanke vom Dichter als vates, der in der platonischen Formulierung von der „rätselhaften Dichtung" durchscheint, wird von Winckelmann übernommen und auf den Künstler ganz allgemein übertragen. Die *ὑπόνοια*, den tieferen Sinngehalt der Dichtung findet Winckelmann in gleicher Weise in der Allegorie wieder. Dadurch bekommt die „ganze Allegorie, wie Plato von der Dichtkunst überhaupt sagt, etwas Rätselhaftes und ist nicht für jedermann gemacht". In der ältesten Zeit beschränkte sich deshalb die Weisheit notgedrungen auf die wenigen Eingeweihten, welche die religiöse Bildersprache entziffern konnten. Erst nachdem „unter den Griechen die Weisheit anfing menschlicher zu werden und sich mehreren mitteilen wollte", also das strahlende Licht der Aufklärungssonne unter den Menschen erschien, „tat sie die Decke hinweg, unter welcher sie schwer zu erkennen war"[1]). Die Künstler schufen jetzt ihre Bilder nach den Prinzipien der Schönheit und schöpften aus Homer als der Quelle die reinsten, sinnlich klarsten Bilder; sie erfüllten damit jene Grundforderung künstlerischen Schaffens, in sich geschlossene, einfache und natürliche Bilder zu geben.

In dieser harmonischen Abgestimmtheit von Inhalt und Form sind die Griechen von späteren Allegoristen nicht wieder erreicht worden, weil diese glaubten, die reinen Naturbilder „als kindische Einfalt" abtun zu können[2]) und es für angebracht hielten, dieselben „witziger zu machen". Diese Entfernung von der naiven Haltung der antiken Künstler bedeutete zugleich den Verlust des „erhabenen Geschmacks des Altertums", der nur durch Nachahmung der Alten wiedergewonnen werden kann[3]).

[1]) Wi. W. I, 199; II, 448; Borinski, II, 26.
[2]) Wi. W. I, 183.
[3]) Wi. W. I, 59.

Wir dürfen zusammenfassend sagen: Winckelmanns Auseinandersetzung mit der antiken Allegorie ist der großartige Versuch eines mit dem Denken der Aufklärung verbundenen Menschen, auf rationalem Wege die Bildwelt naiven Denkens wiederherzustellen, ohne dabei der reichen Sinnenfülle durch willkürliche Abstraktionen Gewalt anzutun. In der Enge seiner gelehrten Betrachtung bleibt ihm die Besonderheit der mythischen Gestaltenwelt, mag sie auch hin und wieder dumpf geahnt werden, verschlossen. Trotz seines Rationalismus sieht keiner schärfer die Grenzen allegorischer Bildgebung in der Kunst. Wir sahen oben bei der Behandlung des Ideebegriffs, daß Winckelmann die griechischen Götterfiguren der bildenden Kunst „gleichsam" als das Gestaltwerden vollkommener Seinsformen ansah, sie nicht als Personifikationen abstrakter Begriffe oder konstruierter Vorstellungen faßte. Trotzdem liegt es Winckelmann fern, mit vergewaltigender Interpretation den Bildern Geheimnisse unterzulegen, die nicht in ihnen vorhanden sind. Ausdrücklich betont er: „Man setze also nicht voraus, daß der alten Künstler Absicht in jedem Bilde auf Lehre und Unterricht gegangen: man würde sonst aus der Menge auf dem Kasten des Cypselus zu Elis ein ganzes Systema der Moral zu ziehen haben [1])."

Aus der Tendenz zur naturwahren, einfachen Allegorie kommt auch der grundlegende Einwand, den Winckelmann gegen seinen großen Vorgänger Cesare R i p a vorzubringen hatte. Aus dessen Werk: „Iconologie ou la Science des Emblemes, Devises etc. . . ." von 1593 in erster Auflage, welches während Winckelmanns Arbeit 1764/67 in einer neuen, von Cesare Orlandi vermehrten Ausgabe erschienen war, „kann der Schluß auf den Genius und den Geschmack derselben Zeit gemacht werden, und man kann glauben, daß auch die damaligen Künstler nicht besser gedacht haben. Hier hat sich zum Nachteil der

[1]) Wi. W. II, 466.

Kunst gezeigt, daß die Menschen insgemein ihrem eigenen Dünkel mit Hintansetzung fremder Einsicht folgen wollen“ [1]). Mit dieser ablehnenden Haltung gegenüber der Ikonologie des Ripa wird der geistesgeschichtliche Ort Winckelmanns besonders deutlich. Im Gefolge der Kunsttheorie des Klassizismus, der sich bemüht, die rechte Mitte zwischen spiritualistischer und naturalistischer Kunst nach dem Vorbild der Antike zu finden, wendet sich Winckelmann notwendigerweise gegen die Übersteigerung allegorischer Gedankenmalerei, wie sie von Ripa vertreten wird. Denn Ripas Stellung in der neuplatonisch orientierten Kunstmetaphysik des Manierismus und seine Neigung zu der spiritualistischen Philosophie des Mittelalters fordern Winckelmanns Ablehnung mit innerer Notwendigkeit heraus [2]).

Mit der Forderung einer naiven, aus der Natur selbst hervorgehenden Allegorie wird auch die einzigartige Stellung Winckelmanns in seiner Zeit mit aller Deutlichkeit bezeichnet. Mit Recht wendet sich deshalb Baumecker [3]) gegen die Darstellung Justis, der diesen Hauptgedanken Winckelmanns nicht beachtet hat und deshalb mit ungerechtfertigter Härte sein ablehnendes Urteil über die Allegorieabhandlung spricht. Und doch scheint das scharfe Urteil Justis an manchen Stellen berechtigt, wenn er auf die scheinbaren Widersprüche in Winckelmanns Denken hinweisen kann. „Wir hatten ihn doch eben erst versichern hören, daß die Kunst in dem über die gemeine Natur erhabenen Umriß die Grenze des Göttlichen berühre... Jetzt soll auch dies Nachahmung bleiben [4]).“ Hier übersieht Justi jedoch, daß Winckelmann die idealisierte Gestalt nicht ihres über die gemeine Natur erhabenen Wertes entkleiden will, sondern daß er den besonderen Fall historischer Gemälde herausgreift, deren Idealisierung um der Wahrheit willen enge Grenzen gesetzt sind. Hier kommen wir an einen entscheidenden

[1]) Wi. W. II, 476.
[2]) Panofsky, S. 113f.
[3]) Baumecker, S. 2f.
[4]) Justi, I, 430.

Punkt in Winckelmanns Allegoriebetrachtung, denn mit ihr scheidet er aus dem großen Gebiet der Malerei und Bildhauerkunst die zweckbestimmte Gelegenheits- und Historienkunst aus. Wir müssen uns immer diese Sonderung innerhalb der Kunst vor Augen halten, um die Zielsetzung von Winckelmanns Untersuchung zu verstehen. Die Scheidung von zweckfreier, in sich vollendeter Kunst, die nur den Gesetzen der Schönheit verpflichtet ist, und zweckgebundener, außerästhetischen Zielsetzungen unterworfener Kunst ist der Ausgangspunkt für seine Allegoriebetrachtung, wie aus dem Anfang der Dresdner Schrift von 1755 hervorgeht[1]). Der Maler und Bildhauer wird im Wettstreit mit dem Dichter zur Allegorie getrieben, um auf seine Art Gedanken und Begriffe, Lebens- und Weltweisheiten, Sagen, mythologisches Geschehen und geschichtliche Ereignisse in anschaulicher Form bildhaft zum Ausdruck zu bringen. Wie wir oben sahen, steht Winckelmann mit dieser Tendenz zur didaktischen Kunst ganz im Denken seiner Zeit. Wenn im „Versuch einer Allegorie" Homers Ilias als ein Lehrbuch für Könige und die Odyssee als ein solches für Bürger erscheint[2]), dann wird damit ihr allegorischer Sinn bezeichnet. Denn die Allegorie vertritt in der Malerei die Funktion, die in der Poesie der Fabel, der erdichteten Handlung zufällt. Dies „poetische" Element, im wörtlichen Sinne von *ποιεῖν* „machen", „erdichten" verstanden, nennt Winckelmann im Anschluß an Aristoteles „die Seele der Poesie" „und durch sie muß auch der Maler sein Werk beleben". Denn zwei Aufgaben haben die allegorischen Künste zu erfüllen: „sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten"[3]). Um diesen doppelten Endzweck zu erreichen, erhebt sich die Kunst über die bloße Nachahmung, wie sie die „Landschaften und Frucht- und Blumenstücke" zeigen, und erhebt sich über die historischen Gemälde, welche die Sachen vorstellen, wie sie gewesen sind. Macht

[1]) Wi. W. I, 55f.
[2]) Wi. W. II, 449.
[3]) Wi. W. I, 165f., 61.

sich der Maler von dieser sklavischen Nachbildung der Wirklichkeit frei, dann steigt er zu den Höhen empor, die der Dichter im Heldenepos und in der Tragödie erreicht. So hat „Homer aus Menschen Götter gemacht, sagt Cicero, d. h., er hat die Wahrheit nicht allein höher getrieben, sondern er hat, um erhaben zu dichten, lieber das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche gewählt... Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen“ [1]). Der Nachsatz über Pseudo-Longin präzisiert die Anschauung Winckelmanns mit jeder gewünschten Klarheit. Die geforderte Erhebung der Wirklichkeitskunst in eine überreale Sphäre, welche ihr würdevolle Erhabenheit und Größe gibt, darf nie zu übersteigerten allegorischen Darstellungen führen, die den Zusammenhang mit der Welt des natürlichen Seins verloren haben. D. h. die Gesetze der Wirklichkeit behalten auch in der erdichteten Welt ihre unabdingbare Geltung und geben der Allegorie jene Zwischenstellung zwischen Erfahrung und Idee, die Winckelmann in immer neuen Wendungen hervorzuheben weiß.

Ging das Bemühen Winckelmanns in seiner Erstlingsschrift darauf aus, den Versuch einer systematischen Durchdringung des Allegoriebereichs zu unternehmen, so zeigt der „Versuch“ von 1766 jene schon bei der Kunstgeschichte beobachtete Mischung von Lehrgebäude und historischer Darstellung, welche Herder dort eine „historische Metaphysik des Schönen aus den Alten“ genannt hatte. In der letzten Schrift fällt nun eine Zurückhaltung auf, mit der Winckelmann an die allegorische Ausdeutung antiker Bildwerke herangeht. Schrieb er in den „Gedanken zur Nachahmung“: „Ich glaube, man hat Ursache, in den meisten Bildern des Altertums Allegorien zu suchen, wenn man erwägt, daß die Alten sogar alle-

[1]) Kl. Schr. I, 130.

gorisch gebaut haben[1])," so heißt es jetzt: „Man setze also nicht voraus, daß der alten Künstler Absicht in jedem Bilde auf Lehre und Unterricht gegangen." Der ständige Umgang mit den antiken Kunstwerken in Italien zeigt hier seine Wirkung. Jetzt ist ihm die allegorische Kunst in erster Linie Kunst, welche die Gesetze der Schönheit zu beachten hat. Mit der starken Betonung des anschaulichen Moments tritt die innere Zwiespältigkeit der Allegorie hervor, so daß jetzt Winckelmann die Grenzen der symbolischen Darstellung stärker zum Bewußtsein kommen. Wie schon in der „Geschichte der Kunst" der Dualismus von irdischer und übersinnlicher Schönheit nicht geklärt werden konnte, so muß auch der bildende Künstler von der Veranschaulichung allzu genereller Begriffe abstehen. „Einige allgemeine Begriffe, als die Glückseligkeit und das, was die Griechen *ἡδονή* nennen, sind weder ehemals bildlich vorgestellt worden, noch überhaupt bildlich zu machen, weil das Höchste, wie Plato sagt, kein Bild hat." Je höher ein Begriff über die Enge der subjektiven Begriffswelt hinausreicht, so daß er einer idealen Seinswelt anzugehören scheint und gleich Gott als „höchster Endzweck" gefaßt werden muß, je allgemeiner sein Wesensmerkmal wird, desto stärker gehen die Bezüge zu der konkreten Daseinswelt des Menschen verloren; der anschaulichen Gestaltung eines solchen Begriffs stellen sich unüberwindliche Widerstände entgegen. So konnte „der allgemeine Begriff der Tugend weder von den alten Künstlern in einem deutlichen Bilde vorgestellt", noch kann er von uns gebildet werden, „und ebenso verhält es sich mit der Bosheit dem Gegenteile der Tugend"[2]). Die Abstraktheit der Begriffe, die Lebensferne bestimmter Ideen setzt ihrer anschaulichen Verkörperung unübersteigbare Grenzen. An dieser Stelle dringt nun Winckelmann bezeichnenderweise über die Enge der allegorischen Kunstgestaltung hinaus. In

[1]) Kl. Schr. I, 142.

[2]) Wi. W. II, 460.

der Gegenüberstellung der Begriffe Haß und Zorn wird dem letzteren ein Vorzug eingeräumt, weil er in einem Bilde „teils ohne symbolisches Zeichen in der handelnden Figur selbst, teils außer der Handlung, in einem eigenen Bilde, deutlicher als der Haß ausgedrückt werden" kann [1]). Damit wird von Winckelmann das Stichwort gegeben, welches Lessing zum Anlaß nimmt, um die allgemeinen Grenzen der Malerei und Dichtung festzulegen, und welches Herder benutzt, um gegen die Enge von Lessings Definition vorzugehen. Wir werden sehen, daß es der Begriff der „Handlung" ist, mit welchen der entscheidende Schlag gegen die allegorische Kunst geführt werden wird. Neben dieser geschichtlichen Entwicklungslinie Lessing—Herder wird mit der Darstellung von Heinrich Meyers Stellungnahme zu Winckelmanns Allegoriebegriff die direkte Einwirkung auf Goethes Kunstanschauung auch in diesem Punkt zu bestimmen sein.

[1]) Wi. W. II, 461.

Inhalt und Ergebnisse der Gesamtarbeit.

Wie unsere vorliegende Einleitung betont, soll mit der Untersuchung des Symbolbegriffs in der Kunstanschauung der vorklassischen Zeit die historische Verwurzelung der Goetheschen Begriffe Symbol und Allegorie freigelegt werden. Der Anfang dieser geschichtlichen Reihe ist mit Winckelmann gegeben. Im Anschluß daran werden in der Gesamtarbeit die beiden Linien einer rationalbestimmten Auslegung der sinnhaltigen Kunst, wie sie Lessing vertritt, und einer intuitiv vorgehenden Ausdeutung, wie sie Herder zeigt, dargelegt. Lessings Allegoriebegriff, der durch keinen in der Goetheschen Richtung liegenden Symbolbegriff ergänzt wird, steht in einer durch Quintilian und G. J. Vossius repräsentierten Traditionsreihe aristotelischer Prägung. Dabei ist die Entwicklung des Allegoriebegriffs für Lessing primär nicht ein Anliegen seiner kunsttheoretischen Arbeiten gewesen, sondern in gewisser Übereinstimmung mit Winckelmann war es die Theorie der Dichtung, welche zur Auseinandersetzung mit dem Gehaltsproblem in der bildenden Kunst führte. Im steten Hinblick auf Winckelmanns Anschauungen baut Lessing seine Grundsätze auf und führt sie in Auseinandersetzung mit ihnen durch. Dieser unmittelbare Bezug auf Winckelmanns Kunstgedanken wird philosophisch ergänzt durch die Hereinnahme des alten Problems vom Allgemeinen und Besonderen, das, wie Bäumler gezeigt hat, zum Angelpunkt der im 18. Jahrhundert heraufkommenden Ästhetik geworden ist.

Die rationalistisch gebundenen Deutungsversuche der Allegoriekunst bei Winckelmann und Lessing werden ergänzt durch Bemühungen des Ästhetikers Johann Georg Sulzer, der mit seiner eklektizistischen Grundhaltung bei der Begriffs- und Sachbestimmung von Sinnbild und Allegorie die Stellung seiner Zeit zu unseren Problemstellungen sichtbar macht. Von Sulzer kann die geistesgeschichtliche Linie zu Herder weiterverfolgt werden, da beide in gegenseitiger Wechselwirkung anregend oder in kritischer Stellungnahme auf das Irrationale im Symbol hinweisen und damit das Symbolproblem in eine neue Phase der Geistesentwicklung stellen.

Ein erster Überblick hebt die verschiedenen Perioden in Herders Denken heraus, soweit sie aus der Terminologie und dem Begriffsgebrauch von Symbol und Allegorie erchlossen werden

können. Dabei wird deutlich, daß mit der „Plastik"abhandlung unter Einwirkung Winckelmanns der Allegoriebegriff in den Mittelpunkt von Herders Kunstdenken tritt. Die breite Überlieferung platonischer Gedanken, die hier entscheidend wird, geht über Shaftesbury und Hamann. Daneben zeigt Herders „Philosophie der Sinnlichkeit", daß für ihn im Gestaltorganismus Voraussetzungen für die Bestimmung des Kunstsymbols bereitlagen, da jede Linie, jede Gestalt seinem tastenden Sinn reeller Ausdruck ihres Wesens, ihres Seins war. Diese allgemeinen Erkenntnisse Herders werden im Sinne Winckelmanns zur Wesensdeutung des Kunstwerks nutzbar gemacht.

Die bei Herder angelegte Interpretation der Kunstgestalt als eines Gestaltorganismus, dem zugleich symbolische Bedeutung für die höchsten Lebenszusammenhänge zukommt, wird von Karl Philipp Moritz und von Goethe selbst in vertiefter Form wiederaufgenommen. Moritz gibt in seinem Entwurf einer klassischen Ästhetik ein Bekenntnis zu dem, was Goethe in der gleichzeitigen Abhandlung über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" so formuliert hat: „Der Stil (eines Kunstwerks) ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen". Zehn Jahre später ergänzt Goethe in Gemeinschaft mit Heinrich Meyer, der als einer der sorgsamsten Betreuer von Winckelmanns Werk sachlich einen großen Anteil an der Weiterwirkung der bei Winckelmann ausgebildeten Begriffe Symbol und Allegorie hat, diese Bestimmung der höchsten Kunstideale dahin, daß tiefes Gefühl sie in jedem Falle „symbolisch machen wird", denn sie werden dadurch „im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt".

Als Ergebnisse unserer Untersuchung können folgende Punkte namhaft gemacht werden:

Für den Symbolbegriff in der vorklassischen Kunstanschauung besteht ein innigerideeller Zusammenhang zwischen Winckelmann, Herder, Lessing, Moritz und Goethe.

Dadurch gewinnt der bisher kaum beachtete Allegoriebegriff Winckelmanns eine geistesgeschichtlich wichtige Bedeutung.

Das dritte und wichtigste Ergebnis ist die Feststellung, daß die künstlerische Idealgestalt sowohl bei Winckelmann wie auch bei Herder und Goethe in ihrer engen Bindung an die Wirklichkeit gesehen werden muß. Nur so wird begreiflich, daß in ihr höchste und letzte Lebensgesetze indirekt, d. h. im Symbol zum Ausdruck gebracht werden können.

Quellen und Literatur.

Für die gesammelten Werke finden folgende Abkürzungen Verwendung:

Eiselein = Winckelmanns Werke. Hrsg. von Eiselein, Donaueschingen 1825.

Kl. Schr. = Winckelmann: Kleine Schriften und Briefe. Hrsg. von Herm. Uhde-Bernays. 2 Bde., Leipzig 1925.

L. W. = Lessing: Werke. Hrsg. von J. Petersen und W. v. Olshausen, Berlin o. J. (Bong).

Suph. = Herders Sämmtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan, Berlin 1877ff.

W. A. = Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff. Die einzelnen Reihen werden durch römische Ziffern bezeichnet. Fehlt eine solche Ziffer, so ist der Band in der I. Reihe zu suchen.

Wi. W. = Winckelmanns Werke. Hrsg. von Fernow, H. Meyer und J. Schulze, Dresden 1808ff.

Die Auswertung der auf der Pariser Nationalbibliothek liegenden Shaftesburyexzerpte Winckelmanns war mir durch das freundliche Bemühen Herrn Professor Petersens möglich. Auch an dieser Stelle möchte ich ihm für seine Mühewaltung recht herzlich danken.

Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. 1. Halbband. (Phil. Bibl. Bd. 164), Leipzig 1931.

Heinr. Meyer: Kleine Schriften. Hrsg. von P. Weizsäcker. Dt. Lit. Denkm. 25, Heibronn 1886.

Mengs: Hinterlassne Werke. Hrsg. von Prange, Halle 1786.

— Sämmtliche hinterlassene Schriften. Hrsg. von Dr. G. Schilling, Bonn 1843.

— Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Hrsg. von H. Heller. Reclams U. B. 627, Leipzig o. J.

Michelangelo: Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti. Hrsg. von Carl Frey, Berlin 1897.

Plotin: Schriften. Übers. von R. Harder. 1. Bd. Phil. Bibl. Bd. 211a, Leipzig 1930.

Shaftesbury: Characteristicks of Men: Manners, Opinions, Times 1749.

— Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten. Übertr. von Frischeisen-Köhler. Phil. Bibl. Bd. 111, Leipzig 1909.

Vischer, Fr. Th.: Ausgewählte Werke in 8 Teilen. Hrsg. von Th. Kappstein, Leipzig o. J.

Die benutzte Literatur ist bei ihrer Verwendung in den Anmerkungen angeführt worden.

Lebenslauf.

Ich, Curt Richard Müller, wurde am 14. Mai 1907 zu Nordhausen (Harz) als Sohn des Kaufmanns Curt Müller und seiner Ehefrau Margarete geb. Jericho geboren und evangelisch erzogen.

Von 1913 an besuchte ich die Vorschule und von 1916 an das humanistische Gymnasium meiner Vaterstadt, das ich Ostern 1927 mit dem Reifezeugnis verließ.

Anschließend studierte ich vier Semester an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München, ein Semester an der Albertus-Universität zu Königsberg und gehörte vom Wintersemester 1929/30 bis zum Wintersemester 1933/34 der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin an. Ich studierte hauptsächlich Deutsche Philologie, daneben Geschichte, Philosophie und angrenzende Philologiegebiete. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Becher, Brecht, Dibelius, Förster, Hartung, Haushofer, Heimsoeth, Hoetzsch, Holtzmann, A. Hübner, W. Krause, v. Kraus, Kutscher, Leidinger, v. Martin, Meinecke, Nadler, Oncken, Pauli, Petersen, Ranke, Rosenfeld, Spira, Spranger, Strich, Vossler und nahm teil an den Übungen der Herren Hartl, Hartung, Heimsoeth, Hoetzsch, Holtzmann, A. Hübner, v. Kraus, Kutscher, Nadler, Petersen, Ranke, Rosenfeld, Spindler, Spranger.

Aller meiner Lehrer in Verehrung und Dankbarkeit an dieser Stelle zu gedenken, ist mir angenehme Pflicht. Besonders spreche ich Herrn Professor Dr. Julius Petersen meinen aufrichtigen Dank aus, dessen Seminar ich während meiner Berliner Studienzeit angehören durfte und der mir während dieser Jahre und bei der vorliegenden Arbeit in gütigster Weise seinen Rat und wertvollste Anregungen zuteil werden ließ.